الآداب الأجنبية- العدد
93 شتاء 1997- عدد منوع
السنة الثالثة والعشرون

كلمة المحرر

مـوقـف

■ د. بثينة شعبان.■

في حديث عن المرحوم الياس بديوي قال وزير خارجية فرنسا السابق السيد هيرفيه دي شاريت: "لقد كان بديوي مترجماً ممتازاً، كانت لغته الفرنسية أنيقة ودقيقة وخالية من الأخطاء واللكنة، وقد صُعقتُ لسماع نبأ وفاته، إنها لخسارة كبيرة وأضاف: كان السيد بديوي عاكفاً على ترجمة أعمال بروست، وقد ترجم منها عشرة مجلدات، ومازل لديه مجلدان، وطبعاً قلة من الفرنسيين هم الذين يتجرؤون على مقاربة أعمال بروست ونادرون هؤلاء الذين يفهمونها، ولكن أن يعكف المرء على ترجمة هذه الأعمال فلابدّ له أن يكون أديباً ومفكراً وفناناً ومترجماً في الوقت نفسه".

لقد مضى المرحوم الياس بديوي كما مضى الكثيرون قبله بهدوء وصمت، وإذا كانت هذه هي شهادة وزير خارجية فرنسا السابق بترجمته، فيمكن لنا أن نعرف المستوى الرفيع الذي توصل إليه المرحوم بديوي في إتقانه للغة الفرنسية والعربية والترجمة منهما وإليهما، حين سمعت هذه الشهادة، تذكرتُ مترجماً آخر متميزاً عن اللغة الإنكليزية وإليها رحل وهو مازال في عمر الورود وهو محمد ادريس الذي تميز بلغة انكليزية رائعة ولغة عربية متميزة وترجم الشعر والنثر وكأن العمل المترجم قد أعيدت كتابته من قبل مؤلفه بلغة أخرى، حين ترجم لي كتاب "الشعر والسياسة"

سألني الكثيرون من هو هذا المترجم، لم نسمع باسمه من قبل، وكنت قد تعرفت عليه في قسم اللغة الإنكليزية حين درسته وهو طالب في الدراسات العليا حيث وجدت فيه الباحث المتقن والمترجم الأمين واللغوي الماهر الذي يختار عباراته ومصطلحاته بغاية الدقة والحساسية والشفافية.

وتحضرني أيضاً أسماء أخرى من المترجمين الموهوبين ولكن للأسف لم نضع هناك آلية تمكننا من الاستفادة من إمكاناتهم ومن التواصل معهم بشكل دائم مستمر لمافيه خير الترجمة والأدب، قد نتعرف على أحدهم بطريق الصدفة وقد يبقى مغموراً مدى الحياة ويذهب وتذهب طاقاته معه، أما أن نبني على أعمال بعضنا ويكمل كل منا الآخر، ويعترف كل منا للآخر بالحيّز الذي يمتلكه ويبدع فيه فهذا مالم نتوصل إليه بعد.

لا شك أن الترجمة عمل دقيق وصعب، ومهمة هامة جداً من أجل التواصل بين الحضارات والشعوب، ولكن النظرة الدونية لعمل المترجمين في عالم الفكر مازالت قائمة ومازالت الترجمة تعتبر إبداعاً من الدرجة الثانية أو الثالثة، ولكن الترجمة موقف من الكلمة المكتوبة تماماً كالإبداع، فالمترجم الحق هو الذي يستخدم عصارة معارفه وثقافته ومهاراته كي يبدع نصاً يضاهي به النص في اللغة التي كتب بها، والمترجم الحق هو الذي يحترم الكلمة والجملة والفكرة لأنها كلفت جهداً وعناءً، فلا يغفل أياً منها ولا يغيّر ولا يوارب لأن النص نسيج متقن الحياكة وإذا ماحاول المترجم تغيير كلمة هنا وأخرى هناك، قد يتسبب في فقدان هوية النص أو روحه أو لهجته أو رسالته، وأي نقص في معارف المترجم أو ثقافته يمكن أن ينعكس سلباً على النص، ولذلك فإن معارف المترجم وثقافته يجب أن تمتد عميقاً عبر حدود اللغتين.

وهو في كل لحظة من لحظات عمله بحاجة إلى أن يعبر عمله هذه الحدود بكثافة تشير إلى حاجة النص – من جهة وإلى تمكّن المترجم من جهة أخرى– من أدق التفاصيل اللغوية والثقافية والتاريخية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها من تفاصيل الحياة اليومية بما فيها من التقلبات السياسية والأمثلة الشعبية وما إلى ذلك.

واليوم ووفاء لذكرة زميلين مترجمين مبدعين أرجو أن أقدّم اقتراحاً بأن تتكاثف جهود جمعية الترجمة في اتحاد الكتاب العرب مع قسم الترجمة في وزارة الثقافة ومركز الترجمة والتعريب من أجل خلق مؤسسة مركزية فعّالة تمتلك أرشيفاً لجميع المترجمين وتقييماً دقيقاً لمجالات عملهم واللغات التي يتقنونها والقدرات التي يتميزون بها، بحيث تصبح مثل هذه المؤسسة مرجعاً ومصدراً ثراً لكل من يريد أن يجد مترجماً بأي اختصاص وبأي حقل من الحقول، ولاشك أن مثل هذه المؤسسة تتطلب ميزانية وعملاً جاداً بحيث تعيد للمترجم مكانته اللائقة وتحقق نوعاً من المركزية والتنسيق بين الجهات المختصة من أجل دراسة الأسباب والأهداف وراء اختيار عمل ماللترجمة، كما تصبح مثل هذه المؤسسة المصدر الذي يرفد المؤسسات والهيئات بالمترجم المناسب وحسب الاختصاص الدقيق المطلوب.

هناك في هذا القطر طاقات هائلة على صعيد الترجمة ولكنها طاقات مبعثرة لا تنتمي إلى هيئة معينة ولا يوجد تعاون وتنسيق بينها، ولذلك حين تودّ أي جهة أن تجد مترجماً في لغة ما أو حقل معين لا تعلم إلى أين تتجه. وحركة الترجمة في الوطن العربي ككل تعاني من هذا النوع من العشوائية حيث تترجم أعمال نتيجة خيارات شخصية دون دراسة الحاجة أو الواقع أو ذوق الجمهور أو الحركة العلمية والأدبية في العالم ويترجم العمل الواحد عدة مرات في بلدان مختلفة وفي سنين

مختلفة ولكن دون أن يعرف الخَلَفْ ماترجمه السلف أو الزميل المعاصر، ولاشك أننا نفتقر إلى هيئة عربية فعالة تقوم بدور المحرّض والموجّه للترجمة من اللغة العربية وإليها وتمتلك أرشيفاً كاملاً للمترجمين العرب وخبراتهم واختصاصاتهم المختلفة وإنتاجاتهم، وإن وجدت مثل هذه الهيئة فبالتأكيد لا نعرف بها ولا هي تعرف كيفية الوصول إلى المترجمين.

وإذا ما أجاب البعض بأن مثل هذه الهيئات موجودة –وقد تكون موجودة فعلاً في اتحادات الكتاب العرب ووزارات الثقافة– أقول أنها موجودة ولكنها تفتقر إلى الفعالية وإلى التنسيق بين بعضها البعض داخل القطر الواحد فكيف على نطاق الوطن العربي الكبير، وهذا التنسيق أمر هام جداً كي تصبح حركة الترجمة حركة بناء هادفة نلمس نتائجها على الصعد العلمية والأدبية والتقنية.

ولاشك أننا كي نتوصل إلى خلق مؤسسة بهذه المواصفات علينا أن نتحلى بالموضوعية حيال أنفسنا وحيال الآخرين، فلا نضخم من شأن الأنا ولا نقلل من شأن الآخر، وأن نعتبر أنفسناحلقات متصلة يكمل كل منا الآخر من أجل تحقيق الهدف الأسمى لما فيه خير الحركة الأدبية والعملية وخير مستقبل الوطن.

في هذا العدد المنوع من الآداب الأجنبية مقالات عن الترجمة وأخرى ترجمات لدراسات نقدية أو لقصص ولقصائد من لغات مختلفة إلى اللغة العربية، مع أنّ هيئة التحرير تعمل على ممارسة دور فعّال في اختيار النصوص وتنقيحها فإني أودّ أن أؤكد على الزملاء المترجمين أن يتمتعوا بالدقة والأناة في اختيار النص وترجمته وأن يلتزموا بما دعت إليه هيئة التحرير مراراً من شروط تتعلق بجدية الترجمة بوضع ضوابط تُقاس على ضوئها جودة الترجمة وكفاءة المترجم من أمانة علمية ومن

تزويد هيئة التحرير بالنص الأصلي ومن القيام بالترجمة المباشرة وتجنب الترجمة من لغة ثالثة، أعتقد أن السؤال الوجيه الذي يجب أن يطرحه المترجم على نفسه هو: (لماذا أترجم هذا النص؟ بالنسبة للقارئ فإنه عندما يتجه لقراءة عمل مترجم فإنه يتطلع إلى القيام برحلة إلى عالم مجهول لا يعرف به وهو يتخذ من المترجم دليلاً إلى المتعة والفائدة أثناء مثل هذه الرحلة)، أما المترجم فيجب أن تتملكه الرغبة نفسها في مشاطرة القراء الذين قد لا يتقنون هذه اللغة، متعة قراءة هذا النص والفائدة التي قد يجنونها منه، فليس الهدف فقط تجميع كمّ من النصوص وإصدار أعداد من المجلة، ولكن الهدف هو تقديم مجلة نوعية للقارئ وإطلاعه على خيرة ما أبدعته البشرية في الأنواع الأدبية كافة.

فالمترجم هو ذاك الأديب الذي اختار لنفسه أن يكون جسر التواصل بين الثقافات، واللغات والبشر ومكافأته تكمن دائماً في مراقبة كثافة الحركة على هذا الجسر، وغنى العلاقات التي ماكانت موجودة لولاه، وعمله بهذا ثمين جداً قد لايتمكن الآخرون من تقدير قيمته واكتشاف أثره الذي قد لا يتبين إلاّ للأجيال القادمة، فتحية للمترجمين الذين هم جنود مجهولين للتواصل العلمي والتقني والأدبي والثقافي بين الأمم آملين أن يحقق لهم القرن القادم ماعجز هذا القرن عن تحقيقه.

■■

المقال :

■

الترجمة بين الأصالة والدلالة

■ د. فؤاد عبد المطلب ■

أدت الترجمة دوراً علمياً وثقافياً فعّالاً عبر التاريخ الإنساني، إذ أنها قامت على نحو أساسي بربط الماضي بالحاضر، كما أنها قربت بين ثقافات العالم وأسهمت في تعزيز التفاعل الحضاري العالمي، فقد تم تناقل تراث الحضارات الكبيرة على مر السنين بفضل ترجمته إلى لغات أمم مختلفة وعبوره إلى ثقافات ليصل إلينا اليوم فيثري مختلف جوانب حياتنا المعاصرة، لقد وصلت اللغة والثقافة العربيتين في فترة زهو الحضارة الإسلامية إلى العالمية عندما ترجمت تراثات الشرق والغرب فاغتنمت التجربة الحضارية العربية فأصبحت مثالاً تفيد منه شعوب الأرض، وفي العصر الحديث يجد العرب أنفسهم مضطرين للحاق بركب الحضارة العلمي وأنهم بحاجة للترجمة عن أمم سبقتهم في هذا المضمار، ولم يعد يخف في أيامنا الدور الهام الذي يقوم به المترجمون والمصطلحون والاختصاصيون في اللغات الأجنبية في عملية التنمية اللغوية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، إن هذا العمل يرمي إلى تناول موضوع أصالة الترجمة ودلالتها على نحو أولي.

فيما يتعلق بمصطلح "الترجمة" فإنه يعني اليوم نقل كلام من لغة إلى لغة، مفردات أو نصوصاً أوكتباً كاملة، إن كلمة "ترجمة" عربية وأصيلة، وردت في اللغة الأكادية وفي الآرامية والسريانية (اللهجة الغربية من الآرامية) وفي العبرية والحبشية، ومعناها الأصلي: تفسير الكلام، وكلمة ترجمة في تلك اللغات القديمة هي : ترجمانو (بالجيم غير المعّطشة كما في جمل، والواو علامة الرفع) وتأتي التاء فيها بالفتح أو بالضم، وكذلك تأتي الجيم فيها مفتوحة ومضمومة). أما في الآرامية والسريانية والآرامية اليهودية: فهي ترجمانا (بفتح التاء في السريانية، وضم التاء في الآرامية اليهودية ثم بإمالة الجيم فيهما).

وعلى الأغلب أن الكلمة انحدرت من الأكادية إلى عرب الجاهلية، أو أنها رحلت مع الأكاديين من اليمن إلى جنوب العراق.

وربما كان من المفيد أن نذكر العلاقة بين الفعل تَرْجَمَ في العربية وأخواتها من اللغات الشرقية التي وجدت في منطقتنا كالسريانية وهي تَرْجمْ Targhem ويعني ترجم ونشر وشرح، وخطب وتكلم في العبرية تِرْجِمْ TIRGHEM ويعني ترجم ونقل من لغة إلى أخرى، ونذكر أن التَرجُوم TARGHUM هو الترجمة الآرامية للتوراة، وماكلمة «درغمان» DROGMA في الفرنسية والإنجليزية أيضاً إلا كلمة "ترجمان" العربية التي طرأ عليها التعديل كماحدث لكثير من الكلمات التي تدخل بين اللغات.

وللترجمة عموماً معنيان: سيرة فرد من الناس أو تاريخ حياته ثم تفسير الكلام أو شرحه أو نقله من لغة إلى لغة(1). إن المعنى الثاني هو موضوع هذا الجزء من البحث، ولقد ورد بخصوص الفعل

ترجم والاسم منه في لسان العرب (يترجم الكلام أي ينقله من لغة إلى لغة أخرى، والشخص يسمى الترجمان وهو الذي يفسر الكلام)، وجاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي، (الترجمان كعنفوان: المفسر، وترجمه وترجم عنه، والفعل يدل على أصالة التاء) وفي هذا الإطار يناقش بعض دارسي اللغات الشرقية أن أساس الفعل كلمة رجم كما وردت في العربية والآرامية والأوغاريتية وغيرها وأن التاء زائدة وسبب زيادتها يحتاج إلى بحث لغوي في تاريخ الكلمة ويؤكدون ندرة ورود كلمة ترجم أوترجمة بالمعنى المتعارف عليه حديثاً في النصوص العربية القديمة، وجاء في المعجم الوسيط أيضاً (ترجم الكلام: بينه ووضحه، وترجم كلام غيره وعنه: نقله من لغة إلى أخرى، وترجم لفلان: ذكر ترجمته، والترجمان: وجمعه تراجم وتراجمة، وترجمة فلان: سيرته وحياته وجمعها تراجم)، وقد جاء في الصحاح في اللغة والعلوم (ترجم– يقال: قد ترجم كلامه، إذا فسره بلسان آخر، ومنه الترجمان، والجمع التراجم، والترجمة: النقل من لغة إلى أخرى)، بيد أن المعاجم العربية لا تقدم تأريخاً عاماً أومفصلاً لتطور معاني تلك الكلمات ودلالاتها على غرار بعض المعاجم مثل THE SHORTER OXFORD ENGLISH DICTIONARY وقد ورد لكلمة ترجم معنى عام هو فسر وأبان وأوضح، ولم يستخدم ابن النديم هذه الكلمة (الترجمة) وإنما استخدم "النقل" فيقول في ص (304) من الفهرست (ط.تجدد) "أسماء النقلة من اللغات إلى اللسان العربي" وفي (305) يقول: "أسماء النقلة من الفارسي إلى العربي" نقلة الهند والنبط" وهو يستخدم الفعل "نقل من.. إلى" ويمكن النظر إلى حديثه عن عبد الله بن المقفع ص(32) "وكان أحد النقلة من اللسان الفارسي إلى العربي..." وتجده يذكر في ص(91) أن للمفجَّع البصري كتاباً عنوانه "الترجمان في معاني الشعر" وهو ضائع، وقد توفي المفجّع واسمه محمد بن أحمد بن عبيد الله البصري سنة 320هـ، وفي (197) يذكر "كتاب ترجمة كتاب الفلاحة للروم" وهو ضائع، ويستخدم كلمة الترجمة بمعنى "العنوان وفي ص(378)" "كتاب ترْجمتهُ.." أي "عنوانه" ويقول في (211) "وما ترجمته من كتب الجاحظ: رسالة" أي "عنوانه".

وفيما يخص كلمة "الترجمان" فإنها تأتي بالعربية بفتح التاء وضمّها لضمّ الجيم، وتأتي أيضاً بفتح التاء والجيم، ومايدل على أن الكلمة أصيلة في العربية أن العرب سَمْوا بها، ففي القاموس المحيط (4: 83) الترجُمان (بفتح التاء وضم الجيم) ابن هريم بن أبي طَخْمة وهناك علاء الدين محمد بن محمود الترجماني المكي الخوارزمي (ت654 هـ، 1257م) وله "يتيمة الدهر في فتاوي أهل العصر"(2) كما وردت كلمة "ترجمان" في الشعر العربي القديم مرات عديدة، قال الراجز نُقادةُ الأسدي(3):

.... فهن يُلْغِطن به إلغاطاً **كالتُرْجمان لقّي الأنباطا**

وقال عوف بن محلّم الخزاعي:(4)

إن الثمانين -وبُلّغتها- **قد أحوجت سمعي إلى تُرْجمان**

ووردت كلمة "ترجمان" مفردة ومجموعة عند المتنبي:

ملاعب جِنّةٍ لو سار فيها **سليمانٌ لسار بتُرْجُمَان(5)**

تجمَّع فيه كل لُسنٍ وأمةٍ فما تفْهمُ الحُداُث إلا التراجم(6)

وقال كذلك ابن الرومي يصف مغنيةً تعزِفُ على العود (وهو يُشبِه العود بأنه طفل في حضن أمه)(7).

أمُهُ ، دهرها، "تترجمُ" عنه وهوبادي الغنى عن "التُرجُمان"

غير أن ليس ينطق الدهرَ إلاّ بالتزامٍ من أمَه واحتضان

إن معظم اللغات تستخدم وعلى نحو هام كلمة أخرى للدلالة على تلك العملية الفنية والعلمية المعقدة التي تدعى: الترجمة، فاللغة الأندونيسية مثلاً تستخدم الألفاظ TERJEMAHN وPertalan وPERNJALINAN واللفظ الأخير أتى من جذر كلمة يعني حملت طفلاً أو يبدل المرء بثيابه، وتستخدم اللغة الألمانية كلمة Ubertragen التي تعني النقل أو التفاوض أو كلمة Ubersetzen وتعني العبور أو القفز فوق، كما أن الفرنسية، مثلها مثل الإنجليزية، اشتقت كلمتها عن الترجمة من اللفظة اللاتينية TRANSLATIO وهي ذات معنى أولي يفيد في الحمل أوالنقل، فهي تستخدم كلمتيTRADUCTION وVERSION وتعنيان الترجمة أو النقل من لغة أجنبية إلى اللغة الأم، وهذا ينطبق أيضاً على اللغة الأسبانية التي تستخدم TRADUZIOIRE وTRANSFERIMENTIO(8) ولا يخفى على القارئ المدقق استمرار حدوث الصورة اللفظية لكلمة "ترجمة" أو وجود وجه شبه من نوع مابين الكلمة العربية ومعادلاتها في الأندونيسية والإنجليزية والفرنسية والأسبانية والإيطالية، ويبقى وجه الشبه المذكور موضوعاً للتقصي يقوم به الباحث اللغوي المقارن.

إن هدف هذا الجزء من البحث التأسيس لنقاش لاحق، ومنه نستخلص أيضاً أن الفعل ترجم وترجمان وترجمة –بالتاء أو بدونها– فصيحة تماماً وعربية الأصل، وهي ليست من أصل أجنبي وليست محرفة عن أية كلمة أخرى، وأن الترجمة قد مثلت فعلاً حضارياً أصيلاً في التراث العربي العلمي والثقافي العام(9) فعلى سبيل المثال، يذكر "الفهرست" عدداً كبيراً من الكتب التي ترجمت وأسماء المترجمين.

وتنقسم الترجمة عموماً إلى نوعين: الأول: الترجمة الشفوية أو الفورية أو التبعية، وهي قديمة قدم العلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين البشر وتزداد الحاجة إليها في عصرنا هذا –عصر الاتصالات الدولية– وقد كان حظ الترجمة العلمية والأدبية في هذا النوع قليلاً، أما النوع الثاني فهو الترجمة الكتابية وهي أوسع انتشاراً أو أكثر ديمومة من حيث كونها وسيلة الاتصال والمثاقفة والنقل الحضاري العام بين الأمم، وهي تمتاز بالدقة والتأني والأهمية الثقافية بالمقارنة مع الترجمة الفورية، وقد تحققت الترجمة العلمية والأدبية وانتشرت عن طريق الكتابة، ويتخصص المترجمون عادة في ثلاثة حقول: العلم والتكنولوجيا، والموضوعات الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية والإبداعية والحقوقية، والأعمال الفلسفية والفنية واللغوية والأدبية، ولقد

أصبحت الترجمة بفرعيها الشفهي والكتابي اختصاصاً قائما بحد ذاته يدرس في الجامعات وله طرائقه وبرامجه الخاصة، ومن المعروف الآن أن جامعات أجنبية وعربية عديدة قد افتتحت أقساماً وكليات تُعنى بدراسة الترجمة بوصفها حقلاً علمياً مستقلاً وأخذت تمنح شهادات علمية اختصاصية وعلى كافة المستويات في هذا الحقل.

■

■ الحواشي

1- حول تعدد معاني ودلالات كلمة "ترجمة" انظر: د.ممدوح خسارة، التعريب والتنمية اللغوية، دمشق، الأهالي للنشر والتوزيع، 1994، ص103-.104

2- انظر د.عمر فروخ، عبقرية اللغة العربية، ص.285

3- انظر لسان العرب (رجم)؛ ديوان المتنبي، العكبري، 4: 252؛ شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد، 8: 104

4- انظر الأمالي، القالي: 1: 50؛ ورشدي حسن، "عوف بن محلم الخزاعي"، حياته وشعره، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م8 العدد 2، ص41

5- ديوان المتنبي، العكبري، 4: 252 الجنة: الجن، ملاعب جنّة (مناطق كثيرة، يسكنها جماعات مختلفو اللغات كأنهم جن لا يفهم الإنسان مايقولون، ويقال في سليمان بن داوود إنه كان يعرف لغات كثيرة ويعرف لغة الطيور.

6- ديوان المتنبي ، 3: 385

7- انظر ديوان ابن الرومي، كامل كيلاني -القاهرة، 84

8-انظر موسوعة برنستون الجديدة للشعروالشعراء، تحرير أ.بريمنغروت وف.ف بروغان، برنستون، نيوجرسي، منشورات جامعة برنستون، 1993، ص1303-1304 (بالإنكليزية).

9- انظر بخصوص الترجمة عند العرب القدماء مقالة بعنوان"فن الترجمة في النقد العربي" محمد خيرشيخ موسى، مجلة "علامات" السعودية، ج10-م3-رجب1414هـ ديسمبر 1993/ ص 197-225.

■■

فن الترجمة

■ عبد الوهاب مدور ■

منهج البحث:

- تعريف الترجمة، واختلاف وجهات النظر حيالها.
- أنواع النشاط الترجمي.
- معضلة المصطلحات والمختصرات.
- المعاجم ومصادر اللغة ومعادِلات الترجمة.

قبل التصدي لممارسة الترجمة من المفيد التعرف على آفاق نظرية الترجمة ومتطلباتها، فتفهم جوهر الترجمة يسلح المترجم بمنهج البحث عن المطابقات السليمة في اللغة التي يترجم إليها، ويأخذ بيده إلى ممارسة الترجمة بطريقة عقلانية، وبالتالي يوفر عليه الكثير من الوقت والجهد، فنظرية الترجمة إنما تتجلى في الممارسة وتدعو إلى ضرورة التطابق بين النصين.

والآن، دعونا نبين ماهي الترجمة؟

إنها إعادة إنشاء نص، أو قول ما بوسائل لغة أخرى، وهي عملية إبداعية لا تنحصر في المفردات اللغوية، كما يبدو للوهلة الأولى، بل تتعداها إلى عناصر من علوم أخرى، وحتى الآن نجد معظم المترجمين يكتفون بمعرفة قواعد ومفردات زوج من اللغات، ويلجؤون إلى الحدس لتفهم المعاني المستعصية، أي يحتكمون إلى المشاعر والأحاسيس النفسية التي لم تحظ بتفسير علمي نهائي بعد علماً بأنه لا يجوز الاعتماد، في أي علم كان، على البدايات الحدسية فحسب! فليس في الحدس معايير ثابتة للحقيقة، ولابد للمترجم أن يلجأ إلى ماالديه من ذخيرةٍ في مختلف العلوم، وإلى خبرته الشخصية، والمفاهيم التي يحملها عن عقلية المتكلمين باللغتين اللتين يترجم بينهما، لكي تتفتح أمامه إمكانات تأدية عمله بشكل موضوعي ونقل الأفكار التي تكمن في النص الأصلي، فيصف الأشياء الجديدة للقارئ بكل أمانة، وفي الوقت نفسه يعطي ظلالاً محلية ذات صبغة قومية للترجمة، أما الشروط التي يجب توفرها في أسلوب الترجمة فهي دقة نقل الفكرة والشكل من الأصل، ووحدة الشكل والمضمون، مع إعطاء الأولوية للمضمون على الشكل.

والمترجم البارع لا يترجم حرفاً بحرف، بل يقدم ترجمة مبدعة، مخضعاً إرادته وفنّه لشخصية الكاتب قدر الإمكان، ويشعر بصلة قربةٍ ضمنيةٍ بينه وبين الكاتب.

يمكن إرجاع عملية الترجمة إلى مرحلتين: الأولى الفهم الدقيق للكلام المراد، ترجمته،

واستحضار أشكال وعناصر الترجمة اللازمة، والثانية: سبك هذه العناصر في تراكيب من اللغة الأخرى، وبغية التعبير الموضوعي عن الأصل، يختار المترجم الوسائل المطابقة من بين الخيارات المتعددة التي قفزت إلى ذهنه، وهنا يظهر إبداعه الحقيقي، وعند ترجمة مادة أدبية لا غنى للمترجم عن الموهبة الشعرية والأدبية، علاوة على موهبة الترجمة.

تبرز في الترجمة سلسلة من المعضلات، لا تنفرد فيها لغة واحدة، ويسمح تحليلها بإبراز المزايا المستترة في كل لغة.

ترتبط نظرية الترجمة أولاً بعلم الدلالة Semantics وثانياً بعلم النحو Syntax والصرف Morphology والقواعد Grammar والأسلوب وتاريخ اللغة، ويتجلى أسلوب الكاتب في نظام انتقاء الوسائل اللغوية وسبكها ضمن منظومةٍ واحدةٍ هي الفكرة، وهوحين يستوعب الفكرة ويعبر عنها بلغة أخرى يؤدي عمله كاتباً، ولكل كاتب أسلوبه الخاص، وكذلك المترجم، إلا أن المترجم ملزم بمراعاة أسلوب الكاتب الأصلي قدر الإمكان، وعلى رأي غوركي يجب على المترجم أن يقرأ كل ما أنتجه الكاتب، ويعرف طباعه ومايحب ومايكره... وبذلك يستطيع أن ينقل روح الكاتب إلى صيغة الكلام الروسي.

يقول بليخانوف: أتريد أن تترجم ؟ إنها بادرة حسنة، لكن تذكر أن عليك معرفة: أولاً: اللغة الأصلية، ثانياً: اللغة التي تترجم إليها، ثالثاً: الشيء الذي يدور حوله الكلام، وإلا فإياك أن تمسك الريشة، لأنك إذا ترجمت ستضلل القراء!!

والفرق بين الكاتب والمترجم أن الكاتب حرٌ في اختيار الأفكار والشخصيات والأسلوب وكل وسائل التعبير، بينما يكرس المترجم كل ثقافته ولغته ومواهبه الفنية لرسم صورة مماثلة.

وهنا لابد من التفريق بين منظومة System اللغة وبنيتها Structure فاللغة محصلة عناصر عدة، منها الأصوات والمقاطع والكلمات والجمل والأدوات ومختلف العناصر اللغوية والنحوية، وكلها تشكل بنية اللغة، فعند البحث البنيوي يركز الاهتمام على العناصر وكشف العلاقات القائمة بينها، أما منظومة اللغة فهي المزايا النوعية للُّغة عموماً، بعد سبك عناصرها بشكل متكامل.

وفي النظرية العامة للغة لابد من التفريق بين هذين المفهومين، إذ أن فهم قوانين الانتقال من عناصر للغة إلى عناصر لغةٍ أخرى، مع الحفاظ على مضمون التعبير، يتطلب معرفة مستفيضةً لبنية ذلك الزوج من اللغات وعلاقات العناصر بينها.

هذا والنقل الأمين لمضمون المقولة المراد ترجمتها يَدْفَعُنا إلى فهم اللغة على أنها منظومةٌ متكاملةٌ.

ومن الجدير بالذكر أن المفاهيم قد لا تتطابق لدى مختلف الشعوب، نظراً لاختلاف ظروف المعيشة الناجمة عن الأوضاع الجغرافية ومستوى الثقافة والظروف والظواهر إلى مفاهيم، وهكذا تتشكل لدى مختلف التجمعات العرقية (الاثنية) منظومات متفاوتة من المفاهيم التي تعبر عن الواقع الملموس لديها، ففي اللغة العربية مترادفات كثيرة للحصان والبعير والسيف والصحراء، وفي لغة الأسكيمو 25 مرادفاً للثلج يندر وجود أمثالها في اللغات الأخرى، وقد تتباعد حتى منظومات الأرقام

والأزمان والألوان والظواهر الطبيعية... ففي اللغة الألمانية تقسم الفواصل الزمنية إلى ست فترات Morgen,Vormittag, Tag, Nachmittag.Abend,Nacht وفي الروسية إلى نحو سبع فترات.وفي العربية تصل إلى نحو إحدى عشرة فترة: الصبح، الفجر، السحر، الضحى، الصباح، النهار، الظهيرة، العصر، المغرب، العشاء ، الليل، الغسق، الدجى.

كما أن مصطلح اليوم، وهو 24ساعة، يعادله في الروسية Sutky ولا وجود له في الإنجليزية والألمانية حيث يستعملون Day وTag لليوم والنهار على حد سواء.

ومن جهة أخرى نجد للغة تأثيراً عكسياً على المفاهيم والتفكير الكامل، ذلك أن الوعي يتأثر في نموهُ بمفاهيم اللغة منذ الطفولة، فالطفل إنما يتعرف على العالم الخارجي عبر قوالب اللغة، فباختلاف الأنظمة اللغوية، يختلف التفكير والتصور، حتى أن بعض المفاهيم ليس لها وجود أصلاً، في بعض اللغات وبالتالي لا يستوعبُها ذلك الشعب ففي لغة الهنود، في شمال أمريكا مثلاً، ينعدم التصور المجرد للزمن، وللتعبير عن الأوقات يستخدمون تسلسل أحداث مألوفة، فيقولون هذا حدث قبل الغروب وهذا قبل الشروق، بل أن القياس الواحد قد يختلف من لغة إلى أخرى، فالرطل العربي يساوي 2.5 كغ بينما الرطل الإنكليزي يساوي 2/1كغ.

وهكذا فنظام المفهوم اللغوي متمايز يعكس الواقع بوحدات معنية تسمى الكلمات، وإن رصانة الوحدات نسبية متداخلة، قارن مثلاً معاني الكلمات التالية: تسلم، تلقى، تقبل، اقتنى، حصل، حاز، أخذ، استولى... فهي بالرغم من الفروق الدَّلالية (السيمانتية) تحتفظ بشيء مشترك وهو فكرة التلقي من الخارج، وهذه الفكرة تمحو الحدود بين هذه الأفعال مع بقاء التمايز في أسلوب التلقي.

وهذا التمايز لايمكن أن يكون متعادلاً في كل اللغات، فحدود المفاهيم متمايزة، فكما بمقدورنا أن نرسم منظراً واحداً في عدة لوحات بطريقة مختلفة من التلوين: كالمائي والزيتي، والموزاييك... الخ، كذلك المفاهيم لدى مختلف الشعوب تعكس العالم الواقعي بألوان مختلفة، ولفهم عملية الترجمة من لغة إلى أخرى، من المهم جداً أن ندرك التفاوت القائم بين منظومات المفاهيم في هاتين اللغتين.

وهذا التفاوت يستبعد إمكان اقتصاء الترجمة على تبديل الرموز أو كما يقال "إعادة الترميز".

قد تصادفنا مفاهيم في لغة أجنبية لا نجد مقابلاً لها في العربية أو بالعكس، مما يدفعنا إلى استخدام أسلوب الشرح أو أسلوب الاشتقاق، فكلمات الليزر والفاكس والرادار لم يظهر مقابلٌ لها في العربية، لذلك تَدْخُلُ كماهي، وفي الروسية كلمتان بمعنى كتيبة Division و Batallon تترجمان بأسلوب ا لشرح فيقال للأولى كتيبة مدفعية أو صواريخ وللثانية كتيبة مشاة، أو دبابات أو هندسة حسب السياق، وفي اللغة العربية كلمات لا معادل لها في اللغات الأخرى، تترجم أيضاً بأسلوب الشرح: فكلمة جهاد معناها.Stjrnggle, Fighting. War, Battle ولكن لمعرفة معناها الدقيق لابد من الشرح، فيضاف إلى هذه المعاني كلمة Hally فيقال Hally, War. Battle أي حرب مقدسة وكلمة Pepper لها مدلولان الفلفل والفليفلة، فيوصف الفلفل بوصف الأسود Blaek Pepper والفليفلة بوصف الأخضر Green Pepper وهناك كلمات كثيرة احتفظت بشكلها العربي في سائر اللغات مثل الزكاة، والخليفة، والمريد، والصوفية.. الخ.

والغاية الأساسية للغة أن تكون وسيلةً للتفاهم والتواصل بين الشعوب، وتمتين أواصر الصداقة بينها، وتبادل الخبرات والكنوز ا لثقافية، ويعبِّر المترجم الروسي ويلسكي عن ذلك قائلاً:

حقاً نقيم الجسور في عالم مترامي الأطراف.
نوفر على الخلق عناء البحث عن المخاضات.
فلا يتيهون في خضم الأنهار المتلاطمة.
وتزداد الشعوب قوة ومنعة.

هذا، وبفضل الترجمة عمت الحضارة الإسلامية بقاع الأرض، وانتقلت كنوز الحضارات العالمية إلى اللغة العربية.

اتجاهات الترجمة:

هناك اتجاهان للترجمة، لغوي وأدبي، أو كما يقول فيودوروف: حرفي وإبداعي، فالأول يرى في الترجمة إعادة نتاج الأصل حرفياً، ويَبْنِي نظرية الترجمة على أساس علم اللغة والنحو، وهذا الاتجاه يُستخدم في ترجمة القوانين والعلوم المادية كالرياضيات والهندسة، وكذلك الكتب المقدسة...

الاتجاه الثاني الأدبي أو الإبداعي يرى في الترجمة نوعاً من الفنون الجميلة فلا يهتم بالناحية البنيوية، بل بنقل الفكرة بمايتناسب مع معايير اللغتين.

وقد ظهر تطرق في هذا الاتجاه فصار بعض المترجمين يحلّون مُعضلة الترجمة على المستوى البراغماتي (الذرائعي) فيُدخلون فيها مختلف التعليلات والاستنتاجات والتعليقات التي تساعد على فهم مغزى الكلام من وجهة نظرهم.

لا تنسخ الترجمة الأدبية القصيدة نسخاً، بل تعيد صوغها باللغة الأخرى وهل نقول إن أحمد الصافي النجفي نسخ رباعيات الخيام أم صاغها بلغة عربية أصيلة؟ بل أنك حين تقرؤها لا يخطر في بالك أنها مترجمة عن الفارسية، بل تستمتع بها كقصيدة من الإبداع العربي، فالترجمة الفنية تضفي طابع الأدب الآخر على الأصل. وإلا فلن يستسيغها الجمهور.

وهناك ناحية تاريخية في الترجمة، فإذا كان النص مكتوباً منذ مئات السنين تعمد بعض المترجمين إلى مسايرة مظاهر اللغة التي كانت سائدة حينذاك كما في اللغة الفرنسية والإنجليزية، وذلك راجع إلى التطور المستمر الذي يعتري اللغات، حتى أنك لن تستطيع أن تقرأ نصاً كتب من مئات السنين كما في الروسية. أما لُغَتُكَ العربية فقد حافظت على أصالتها آلاف السنين، وأنك لتستطيع قراءة الشعر الجاهلي المكتوب منذ ألفي سنة والقرآن الكريم المدون منذ ألف وأربعمائة سنة، والجدير بالذكر أن الفضل في حفظ اللغة من الضياع يعود إلى القراءة وحده، فلولاه لاندثرت اللغة العربية تماماً كما اندثرت اللغات الأخرى التي كانت سائدة في بلاد الشام، كالسريانية والسومرية، والآشورية، وغيرها، ولظهرت لغات عربية محلية حسب لهجات القبائل، كما هو الحال في اللغات الأوروبية الحالية المشتقة من اللهجات المحلية اللاتينية واليونانية والسلافية. وغيرها..

وهناك آراء متطرفة وصلت إلى حد نفي إمكان القيام بالترجمة أصلاً، هاهو ذا المترجم الشاعر

هومبولت يقول: "كل ترجمة تبدو لي محاولة لحل مهمة مستحيلة، فالمترجم حين يغوص في خضم الترجمة سيتحطم على إحدى صخرتين: فهو إما أن يتقيد تماماً بالأصل الأجنبي على حساب ذوق شعبه ولغته، وأما أن يلتزم بخصائص شعبه على حساب الأصل" كما ذهب آخرون إلى استحالة ترجمة الشعر، لمايخفي في طياته من معان لا تؤديها سوى كلمات النص الأصلي، وربما كان في هذه النظرة أساس من الصحة فيما لو أردنا ترجمة الأصل بكل أبعاده اللغوية والنحوية، والمجازية، وتسلسل الكلمات وإعرابها..

ناهيك عن الخلافات الجذرية أحياناً بين اللغات من حيث حجم المفهوم الذي تحمله الكلمة، وافتقار بعض اللغات إلى أدوات التعريف، وأدوات النكرة والمثنى والإعراب، وصيغ الاشتقاق... فكيف يمكن بعد ذلك الادعاء بالمطابقة الكاملة بين لغتين!!

ففي اللغة الإنجليزية مثلاً كلمات مستترة لا تخفى عن فطنة القارئ الإنكليزي، لكن لابد من إبرازها في الترجمة، مثلاً هناك اسم موصول مستتر (Which) في الجملة التالية : The Book I Am Reading (الكتاب الذي قرأ)، وفعل وجوب (Faut) مستتر في الجملة الفرنسية Ce Travail Est Refaire (هذا العمل يجب أن يعاد) ..... وفي هذا السياق يقول "تشومسكي": "المترجم الناجح حين ينظر إلى نص أجنبي يفكر دوماً بلغته الأصلية، ولا يخضع لتراكيب الكلام الغريبة عن قوانين النحو في لغته.

استمع إلى أقوال الأديب الألماني غوته عن الترجمة المتماثلة إذ يقول: "هناك مبدآن في الترجمة، أحدهما يتطلب تهجير الكاتب الأجنبي إلينا ليصبح من أبناء جلدتنا، والثاني يتطلب أن نهاجر إلى بلد هذا الأجنبي ونتأقلم مع ظروف حياته وطبيعة لغته، وبهذا المثل تغدو فضائل كل مبدأ واضحة للعيان"، ويرى غوته الفكرة مصدراً للإلهام وليس الكلمة.

أما الشاعر بوشكين فيؤيد الفكرة القائلة بالمحافظة على الملامح الفنية الوطنية للأصل المترجم ويقول بيلينسكي "إن الاقتراب من الأصل ليس معناه النقل الحرفي، وإنما النقل الروحي للكلام، فلكل لغةٍ وسائلها وملامحها ومظاهرها، ويتطلب الأمر تجاوز هذه المظاهر، والسعي إلى مطابقة الحياة النابضة داخل الجملة المترجمة" ويتابع قائلاً: "القاعدة للترجمة الفنية واحدة، ألا وهي نقل روح النص المترجم إلى الروسية كما لوكان المؤلف روسياً يكتب بالروسية، ولكي يتمكن المترجم من نقل النتاج الأدبي بهذا الشكل، يجب أن يكون فناناً بالفطرة". ففي الترجمة لا يُسمح للمترجم أن يزيد أو يُنغص أو يغير الفكرة المقصودة، فهدف الترجمة ماهو إلا إتاحة الفرصة أمام الشعوب الأخرى ليطلعوا على الثقافة الأجنبية، ومنحهم الوسائل التي تمكنهم من التمتع بهذه الثقافة، والحكم عليها دون تدخل المترجم.

وقد شغلت قضية الصيغة القومية للترجمة بال المفكرين منذ القدم، فهل علينا معشر المترجمين، كما يقول الكسييف، نقل القارئ إلى البلد الذي خطَّ فيه الأصل، أم نقل الأصل إلى بلد القارئ؟ وبكلام آخر هل نبقي اللون المحلي أم نؤمم النص Nationalize The Original

ويدخل في مفهوم الصيغة القومية عادةً اللغة والملامح الخاصة بالمعيشة والطباع ومختلف

أشكال الفعاليات الفنية للشعب من فن العمارة والتلوين والتطريز والزخرفة وإيقاعات الموسيقى والرقص ونبرات الصوت والأساليب البلاغية في الأدب وأشكال الأدوات المنزلية... الخ، وكل هذا يحمل لدى كل شعب، مسحة من الأصالة القومية.

من هذا الكلام نستنتج مايلي:

1- لا لزوم لإدخال أية أعمال تجميلية أو تصويبية على النص الأصلي.

2- الحفاظ على الأصل وحتى العيوب الكائنة فيه.

3- النظر إلى الترجمة على أنها تبديل متكافئ للأصل بقصد تقديمه إلى جماهير القراء من الشعوب الأخرى.

وهكذا فإن أهم مطلب للمترجم: الفهم الكامل لفكرة الأصل، ونقلها بالتمام والكمال، ولاسيما الوصف الصحيح للأشياء والمفاهيم كما جاءت في الأصل.

أنواع نشاط الترجمة :

1- الترجمة الشفهية: ولها نوعان: الفورية والمتوالية.

فالترجمة الفورية تبدو أصعب، لوجود بعض الخصائص التي تصَعِّب الفهم الفوري للمعنى، ففي اللغة الألمانية تأتي أداة النفي في آخر الجملة لتقلب المعنى رأساً على عقب، وفي اللغة الروسية وكثير من اللغات الأخرى يأتي الفعل في الأخير وتأتي الصفة قبل الموصوف مما يربك المترجم العربي الذي تعوّد على الجملة الفعلية التي تبدأ بالفعل، وعلى سماع الاسم أولاً ثم صِفَتِهِ، وهذا يستدعي منه الانتظار ريثما يسمع الفعل، وريثما يأتي الاسم الموصوف ليعرف أنه مذكر أم مؤنث مفرداً أم جمع ويكون جاهزاً لترجمة الجملة، ويجعل الترجمة الفورية صعبة.

أما الترجمة المتوالية فتتم بالتناوب بين المحاضر والمترجم، ولايبدأ المترجم بالكلام إلا بعد توقفِ المحاضر عن الكلام.

هذا، ويمكن في الترجمة الشفهية تسجيلُ رؤوس أقلام، عندما تكون المعلومات متشابكة ومعقدة، ويسترشد المترجم برؤوس الأقلام حين البدء بالتراجم كي لايفوته أيُّ بند منها، ولتدوين رؤوس الأقلام طرقٌ متعددة أهمها الاختزال والاختصار، وكلتاهما بحاجة إلى تمرين وتعليم مسبقين، لكن الاختصار هو الطريقة الأكثر جدوى، وتمتاز بأنَّه المضمون الأساسي يكتب على شكل كلمات مفتاحية، كلٌّ بأسلوبه الخاص، بحيث توحي للمترجم بالمضمون الموسع للفكرة.

ويقع العبء الأكبر على المرحلة الأولى وهي الإصغاء، فكلما فهم المترجم الفكرة الأساسية بشكل أدق، وحفظها في ذاكرته، كانت الترجمة أكثر نجاحاً كما تتطلب الترجمة الشفهية تمريناً خاصاً للذاكرة، ومرونةً في التنقل مابين اللغتين.

2- الترجمة الخطية: وفيها يكون النص الأصلي في حوزة المترجم، وبذلك يصبح الباب مفتوحاً أمامه للاستعانة بالمراجع والمعاجم، إلا أن المترجم هنا يكون بعيداً عن عملية التواصل، ورؤية الشخص المحاضِر، وسماع نبراتِ صوته، وبعيداً عن الجمهور المتلقي المفصول عنه من

الزمان والمكان، ممن يمثل ثقافة وعقليةً مختلفتين.

3- ترجمة الأحاديث الإذاعية: وهنا يكون الإعلام الأولي شفهياً، أما الترجمة فخطية، ففي حال الترجمة الخطية، يلتقط المترجم الفكرة بسرعة عن طريق الاختزال أو الاختصار ثم يعيد صوغ الترجمة، وتزداد أعباء المترجم في الترجمة الشفهية حيث يتعين عليه أن يترجم الأحاديث الإذاعية معزولاً عن عملية التواصل، إضافة إلى وجود التشويش على قناة الاتصال، ولهذا كثيراً ما يَعَمَدُ إلى التسجيل على شريطٍ، مما يُمَكِّنهُ من الاستماع إلى الجملة غير مرةٍ والتعمق في المعنى.

معضلة المصطلحات:

(وهنا ستكون أمثلتنا أكثرها عسكرية)

المصطلحات سمةٌ مميزةٌ للنصوص العلمية، ولاسيما العسكرية منها، ونظراً لسرعة تطور العلم العسكري وظهور الأعتدة الحديثة، تظهر على الدوام مصطلحاتٌ جديدة تستدعي تشكيل لجان لتوحيد المصطلحات، وإصدار المراجع والمعاجم اللازمة، مثل مكتب التعريب في الرباط، وتقوم بمهمة المصطلحات العسكرية لدينا هيئة التدريب ومركز الدراسات والبحوث العسكرية.

وقد لا تجدُ للمصطلحات العلمية الدالة على معانٍ مجردةٍ فلسفية سياسية جمالية... الخ مقابلاً في لغة أخرى، في هذه الحال يتم إيجاد مصطلح قريب، إما عن طريق اقتباس جذر الكلمة الأجنبية مثل الأتمتة والتلفزة والأدلجة والمكننة، أو باختراع مصطلح جديد كالمذياع والمنوار والحاسوب، كما أن هناك مدلولات متضاربة للكلمة الواحدة، فكلمة Division تعني فرقة في الفرنسية وكتيبة في الروسية.

وكلما اغتنت اللغة بالكلمات سَهُلَت عملية الترجمة إليها، واللغة العربية لغةٌ حية تستوعب كلَّ المصطلحات الجديدة مع مرور الزمن مثل برلمان= مجلس نواب، تلفون=هاتف، تلفزيون=رائي، بنك=مصرف.

وليس للمصطلح مدلول واحد في العلوم كافة، وهولا يتأثر بالسياق كالكلمات العادية، بل يحتفظ بدلالة واحدة ضمن قطاع معين من المعرفة، فليس هناك مصطلح عسكري عام، بل مصطلح تكتيكي وتنظيمي وتقني... الخ، علماً بأن المعادل الترجمي لمصطلح ما ليس هو المعنى الوحيد، بل أحدُ احتمالات التطابق الممكنة، ومثل هذه الاحتمالات قد تكون متعددة: فمصطلح Angiff أي الهجوم باللغة الألمانية يقابله عدة مصطلحات في العربية، مثل الانقضاض والهجمة والغارة والتعرض.... وبذلك يكون للمصطلح في اللغة الألمانية مفهوم أوسع، ولكن إذا ما استُخدم المصطلحُ ذاته في مجالات مختلفة فهذا لايعني أن للمصطلح عدةُ مدلولات، بل إننا نتحدث عن مصطلحات متعددة تحمل لفظاً واحداً فكلمة Kammanol بالألمانية والروسية والإنكليزية إذا ما استخدمت في المجال التنظيمي تعني مجموعة أو فريقاً أو خدمة، وفي عمل الأركان: قيادة أو سيطرة، وفي مجال التدريب إيعازاً... الخ

الخواص العامة للمصطلحات العسكرية :

قد لاتتطابق المصطلحات حرفياً، بين لغتين فالكلمة الألمانية Panzerspitze معناها رأس حربة مدرعة، بينما في العربية، "مفرزة دبابات متقدمة" فكلمة Spitze ترجمت إلى مفرزة متقدمة، ويلاحظ في اللغات الأجنبية مصطلحات مؤلفة من عدة كلمات مسبوكة في كلمة واحدة مثل Counter-Attack (هجوم معاكس) و General Stabs Offizier (ضابط يخدم في الأركان العامة)، وهناك مصطلحات أصبحت تكتب دوماً بصيغ مختصرة، مثل أحرف Btl للدلالة على Batallion الألمانية، بل هناك مختصرات تلفظ على الدوام بصيغتها المختصرة..

حتى أنه ظهر في اللغات الأجنبية معاجم خاصة بالمختصرات، ومع ذلك لا يَلُّم بكل المختصرات المستعملة، ومن الجدير بالذكر أن هذه الظاهرة غير موجودة في اللغة العربية بشكل عام، لأنها بالأصل لغة مختصرة بليغة نتيجة تشكل واتصال الأحرف.. لنأخذ مثلاً كلمة نقل باللغة العربية المؤلفةمن ثلاثة أحرف يقابلها 14 حرفاً باللغة الأجنبية Tranpartation وهناك مصطلحات تختلف من حيث مفراداتها اختلافاً كاملاً في الترجمة مثل Air Frame معناها الحرفي "إطار هوائي" وتترجم إلى "هيكل طائر" والاصطلاح الروسي "3Enitnaya Raketa" معناه الحرفي صاروخ سمين، بينما يترجم "صاروخ مضاد للطائرات" بما يتناسب والمعنى المقصود فكلمة 3enith معناها السمت ولا تعني مضاد للطائرات لكنها أضيفت إلى السلاح تكتسب هذا المعنى،وأحياناً لايجد المترجم معادلاً من جذور اللغة الثانية، فيحافظ على اللفظ الأجنبي: مثل الليزر، والميكروويف والدوبلاج... بل هناك العديد من المصطلحات دخلت العربية من لغات أخرى، وذابت فيها: مثل البلور والفولاذ (فارسية) الفردوس والبطاقة (رومية)، شباط وآذار وغيرها (سريانية). وعلى العكس هناك كلمات أصلها عربي متداول في اللغات الأجنبية انتقلت إلى اللغة العربية دون أن يشعر بها أحد لكن بلَفظٍ أجنبي مثل تشيك=صك، راكيت=راحة، Torf = تراب، كحول=غول... الخ..

المختصرات

يمكن تقسيم المختصرات إلى لفظية مثل (Mashinengewehr) أي رشاش تلفظ Mg، كما نقول باللغة العربية م/ط بمعنى مضاد للطائرات..

ومختصرات خطية مثل Btl أي Batallon، كتيبة لكنها تلفظ بالكلمة الأساسية الكاملة.

ومن حيث أسلوب تشكيلها تقسم المختصرات إلى :

أ- المختصرات الحرفية: وفيها يؤخذ الحرف الأول من الكلمة مثلArmy=A

أوAam (Air- To- Air Massile) و HE (High Explosive)

ب- المختصرات المقطعية بأخذ المقطع الأول من الكلمة مثل :

Mil (Military) وMicom (Missile Command) و Pist (Pistol)

جـ - المختصرات المختلطة : حين تختلط الحروف بالمقاطع مثل (Syr.A.F) أي القوى الجوية السورية، فهنا اختصرت كلمة السورية بالمقطع Syr واختصرت القوى الجوية بالحرفية A.F

د- المختصرات الجزئية : بأن تختصر الكلمة الأولى وتكتب الكلمة الأخرى بالكامل مثل O-Point (نقطة الصفر) و Us-Army (جيش الولايات المتحدة)..

فك رموز المختصرات: هناك تشابه وتداخل في بعض الرموز، فالرمز الواحد قد يحمل عدة دلالات، فرمز A له : 20 دلالة في الألمانية، و B له: 19 دلالة ... ولكي يتمكن المترجم من التوصل إلى المصطلح المطلوب عليه أن يحصر الاختصاص الذي يتبع له هذا الاختصار، وهذا لا يتسنى له إلا إذا اطلع على المضمون العام للنص: هل هو تنظيمي أم تكتيكي أم تقني؟

ولأي صنف من صنوف القوات يعود؟ ونضرب مثلاً على ذلك المختصر Sv الروسي فهو يحتمل عدة معان: موجة متوسط، قوات المشاة، بندقية آلية وغيرها.. فإذا كان الحديث يدور حول اللاسلكي يكون المعنى الأول هو المطلوب.. وهكذا..

المعاجم ومصادر اللغة

للمعاجم أنواع، وأكثرها انتشاراً المعاجم ذات اللغتين، لكنها لا تكشف الحجم الكامل للمفهوم، بل تكتفي بسرد بعض الكلمات المطابقة له، فإذا مابحثنا عن كلمة Attack لوجدنا لها معان كثيرة: هجمة، هجوم، غارة، كرَّة، انقضاض، نوبة مرضية، وكلمة Command = قيادة، أمر، إدارة، سلطة، سيطرة، منطقة عسكرية، إيعاز، ومن المفيد الرجوع إلى معاجم شرح المعاني ومعاجم الحكم والأمثال، فتعبير Lomat Golovu بالروسية إذا ترجمناه بالاستناد إلى المعجم العادي يكون "كسر رأسه" في حين يترجم في معجم الحكم والأمثال بتعبير "قدح زناد فكره" وهكذا لا ينبغي للمترجم أن يترجم كلمة بكلمة، فاجتماع كلمتين قد يعطي معنى مغايراً تماماً، كما يجتمع العنصران H+O ليعطيان الماء، أما المعجم ذو اللغة الواحدة ولاسيما الموسوعي فهو يساعد على تدقيق مضمون المصطلح وفهم كل ملابساته، وعندها يمكن اختيار المعنى المطابق من المعجم العادي، ونورد مثالاً آخر على اختيار المعنى حسب طبيعة حياة السكان وهو عبارة Struggle For Peace And Bread (حرفياً النضال من أجل السلام والخبز) ويفضل ترجمة الخبز هنا بلقمة العيش إذ هناك أقوام لا تعتمد على الخبز في قوتها الأساسي كالصين التي يتغذى شعبها بالأرز وقد لا تفهم مغزى قولنا في سبيل الخبز .

هذا ولا ندعي بأن الكاتب حين يعبر عن فكرة جديدة إنما يخترع الكلمات من بنات أفكاره، لا، فهو يستخدم المواد الأولية الموجودة في المعاجم وحتى لو أدخل الكاتب كلمة جديدة فإنه لا يأتي بها من العدم، بل يستند إلى عناصر وجذور موجودة في اللغة، فيشتق من الجذور اللغوية الكلمة المطلوبة.

وكقاعدة، يتوقف حجم ذخيرة الكلمات لدى المترجم على حجم كلمات اللغة التي يترجم إليها، ويكون هذا الحجم واسعاً كلما اتسعت الفعاليات الإنسانية المرتبطة بهذا الشعب، بحيث يمكنه اختيار الكلمة التي تؤدي المعنى المطلوب من المترادفات الغزيرة في تلك اللغة.

التطابق النظامي والوظيفي:

التطابق النظامي: هو المعادلات التي لا تتوقف على السياق، وتدرج في المعاجم على شكل مترادفات، ويمكن أن يكون تطابقاً بنيوياً أو نحوياً أو أسلوبياً، ونادراً ما ترد أمثلة على التطابق النحوي والأسلوبي في المعاجم اللغوية.

التطابق الوظيفي: وهو يمكن أن يحمل طابع التحولات المنطقية اللغوية أو الوظيفية، فالتحولات المنطقية اللغوية تشمل تبديل العلاقات السببية والنتائج بين المفاهيم وتغريبها وتوسيعها أو تضييقها، وقد يتجلى هذا في تبديل السبب بالنتيجة أوبالعكس، ففي اللغة الألمانية يقال SEEMINE EINE SPRENGTE DAS SCHIFF وترجمتها النظامية "اللغم فجر السفينة، بينما ترجمتها الوظيفية "تفجرت السفينة باللغم" فجاء الفعل "تفجرت" محل المبتدأ "اللغم" وتغير مكان السبب والنتيجة مع المحافظة على المعنى.

تقريب المفاهيم: وهنا تستخدم الترجمة بكلمات مضادة، إما بحذف أداة النفي أو بإضافتها، ففي الجملة الروسية Nash Nedug Neblagadarny Inebezapasny فيها أربع أدوات نفي في الكلمات المذكورة وهي: "غير صديقنا، غير شاكر، ولا غير خطر" فإذا حذفنا كل أدوات النفي لا يختل المعنى، ويصبح: "عدونا جاحد وخطر" فكلمة غير صديق ترجمت إلى عدو، وغير شاكر= جاحد، وليس غير خطر=خطر.

بتبديل المفاهيم بمفهوم مماثل: ويلجأ إليه في حال عدم تأدية المفهوم في اللغة الأساسية المعنى المطلوب، بسبب تغاير الأوضاع الاجتماعية والثقافية وغيرها.

فيختار المترجم مفهوماً آخر يتطابق مع المفهوم الأصلي، إنما بمعنى آخر، فالمثل الروسي: "رأسان أحسن من رأس واحد" يطابق الحكمة العربية القائلة : "رأيان أحسن من رأي" أو "شاور أكبر منك وأصغر منك" وبذلك ينتقل المغزى بالتمام.

التبدلات النحوية: وهي نتيجة لعدم توافق البنية النحوية في كل من اللغتين، فالجملة الأجنبية "القوى الجوية تعتبر نوعاً من القوات المسلحة، فيها كلمة زائدة يمجها الأسلوب العربي وهي كلمة "تعتبر" ففي الترجمة نقول "القوى الجوية نوع من القوات المسلحة" فأصبح الفاعل مبتدأ، والمفعول به خبراً، ومثال آخر What Is Your Name لترجمة الحرفية هي "ماذا يكون اسمك" ويمكن الاستغناء عن الفعل وتصبح "ماسمك" وهذا أفصح.

هذا والتبدلات الترجمية راجعة إلى أن مزايا كل لغة إنما هي مستمدة من المفاهيم السائدة لدى الشعوب نتيجة لتطورها التاريخي والثقافي والعقائدي... ونورد مثالاً يوضح من أين جاءت كلمة مدينة: فهي في اللغة العربية مشتقة من المدنية، وفي الروسية Gorod مشتقة من السياج الذي يحيط بأماكن التجمع، وفي الألمانية Stadt من الإقامة أي عكس حياة البدو الرحل، وفي الفرنسية VILLA من الدار أو المزرعة ... الخ

الخاتمة:

من المبادئ التي عرضناها حول فن الترجمة يمكن الخروج بالاستنتاجات التالية:

وهي أن ممارسة الترجمة عملية إبداعية معقدة تتطلب من المترجم معارف عميقة ليست في مفردات اللغتين فحسب بل في كل دقائق التبادل اللغوي والواقع المرافق لهذا التبادل وتتطلب نفوذاً عميقاً إلى الحالة الراهنة المعبرعنها في كل قول، وإلى ذلك القسم من الفكرة الذي يخرج عن إطار

المعاني اللغوية، ويشكل الناحية الذرائعية للفكرة التي يقصدها الكاتب (أي علاقة السبب بالنتيجة).

وعند الترجمة الخطية لابد للمترجم من مراعاة خصائص المدارك العامة لدى القراء الذين وجهت المقالة إليهم باللغة الأصلية، وأن يوفق بين المفاهيم في كلتا اللغتين، مع تحويل المضمون والمغزى إلى أسماع القراء الجدد من اللغة الثانية، دون تشويه المعنى، ونكرر أن معيار دقة الترجمة هو التطابق الوظيفي للكلام، ونقل المعنى والمغزى والمصطلحات المقصودة إلى القارئ في اللغة الأخرى، فالترجمة هي مرآة الأصل، والأصل هو مرآة الحياة، والترجمة هي نقل معزوفة من آلة موسيقية إلى آلة أخرى، ومعيارها ليس عدد الكلمات بل وزنها ولونها وظلالها.

■

■ المراجع:

- نظرية وممارسة الترجمة العسكرية : ستريلكوفسكي.
- المعجم العسكري الموحد والموسوعة العسكرية السوفييتية ومعاجم أخرى.
- نظرية الترجمة : فيودوروف.
- ماهو وزن الكلمة : فلاديمير روسيلس

■■

النقد الموضوعاتي[1]

ميشيل كولو

■ ت.د. غسان السيد ■

النقد الموضوعي من المناهج النقدية الحديثة التي تحاول سبر أغوار النص الأدبي، والوصول إلى معناه الحقيقي عن طريق استخدام كل المفاتيح الممكنة، وأشهر من فتح الطريق أمام هذا المنهج، غاستون باشلار، وجورج بولي، وجان ستاروبينسكي، وجان بيير ريشار، ويركز هؤلاء النقاد على أن الموضوعات التي تبدو متناثرة في النص يمكن أن تشير إلى اهتمامات الكتّاب، بمعنى أن هناك خيطاً يجمعها ويشدها إلى أصلٍ واحد، وبذلك فإن الكائن البشري ليس جوهراً مستقلاً عن محيطه وعن الآخرين، ولكنه علاقة تتحدد بطريقة مابوجودها في العالم، ولا يستطيع أن يكشف عن نفسه إلا عبر موضوعاته.

هذا يعني أن كل الموضوعات التي ترد إلى ذهن الكاتب قد تظهر في النص الأدبي بصورة لا شعورية، وهنا تقترب الموضوعاتية من التحليل النفسي، كما تقترب الموضوعاتية من مناهج أخرى للاستفادة منها.

الموضوع من وجهة نظر النقد الموضوعاتي

سأحاول هنا تقديم تعريف للموضوع كما يقدمه النقد الموضوعاتي، وعرض بعض مضموناته النظرية والمنهجية، أقصد "بالنقد الموضوعاتي" طريقة مقاربة الموضوعات والنصوص، التي اشتهرت في فرنسا بفضل غاستون باشلار، وجورج بولي، وجان ستاروبينسكي، وجان بيير ريشار، وسأعتمد هنا على أعمال جان بيير ريشار بصورة أساسية، لأنها تمثل النموذج الأكثر تألقاً والأكثر دقة، لهذا الاتجاه النقدي، من الواضح أن هذه المقاربة للموضوع، ذات البعد الظاهراتي أساساً، تتميز عن الدراسات الحديثة التي قُدمت في ندوة "من أجل موضوعاتية" والتي ترمي إلى تأسيس "علم موضوعاتي" لايقوم علىالبنيوية خاصة، بل على الشكلانية، ضمن علاقة خاصة مع علم السرد.

يبدو لي أن الخلاف بصورةٍ رئيسية على تعريف مضمون الموضوع، لكنني، عند قراءة أعمال هذه الندوة، صُدمت من التفاهم حول طرق معرفة الموضوع وبنائه، وأريد من خلال تبيان هذا التباعد وهذا التقارب أن أقدم الاتجاه الموضوعاتي عبر تقديم ماهو أكثر خصوصية فيه، مع التساؤل فيما إذا كان يمكن الاستناد على طرق أخرى في تحليل الموضوع، من أجل إيضاح محاولتي لتقديم تعريف، سأطرح بعض الاستشهادات النموذجية التي أُخِذت من ثلاثة أعمال قديمة نسبياً، يُبرز كل واحد منها، بطريقته الخاصة، العصر الذهبي للنقد الموضوعاتي.

وفائدة هذا القدم أنه يظهر جيداً العلاقة بين النقد الموضوعاتي وأفقه الفلسفي الأصلي، وهو

[1] ميشيل كولو- النقد الموضوعاتي- "مجلة كومينيكا سيون، اتصالات، فرنسا- عدد(47)- عام 1988

الظاهراتية الوجودية، يبدو هذا المرجع باطلاً في الظاهر، لكن فيه فائدة ومعاصرة في مرحلة تستعيد فيها الظاهراتية مكانتها التي فقدتها بسبب تقدم البنيوية.

عناصر من أجل تعريف الموضوع:

"الموضوع [....] ليس شيئاً آخر غير التلوين العاطفي لكل تجربة إنسانية، في المستوى الذي تستخدم فيه العلاقات الأساسية للوجود، أي الشكل الخاص الذي يعيش من خلاله كل إنسان علاقته بالعالم، والآخرين، والإله.[.....] يشكل ثبات الموضوع وتطوره أساس كل عمل أدبي وهيكليته في الوقت نفسه، أو إذا أردنا، هندسته المعمارية، يصبح نقد المعاني الأدبية، بصورة طبيعية، نقداً للعلاقات المعيشية، كما تظهرها كل كتابة بوضوح أو غموض في مضمونها وشكلها..)[2]

"الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل [.....]، ويُعد هذا التكرار تعبيراً عن خيار وجودي [.....] الموضوع الجوهري، ويعبر عن موقف تجاه بعض قدرات المادة [.....]. وهو يدعم نظاماً كاملاً من القيم، لا يوجد موضوع محايد، وجوهر العالم برمته ينقسم إلى حالات شقاء وحالات سعادة [.....] (إنه يشترك مع موضوعات أخرى) لبناء "شبكة منظمة من التصورات الثابتة"، "شبكة من الموضوعات" التي يجمع بينها علاقات تبعية واختزال"[3]

سيكون الموضوع مبدأ مادياً للتنظيم، ومخططاً [.....] هناك اتجاه لتشكيل عالم من حوله ونشره، الشيء الأساسي فيه "القرابة السرية" التي يتحدث عنها مالا رميه، وهذه الهوية المخفية تحت أغطية متنوعة [.....] إن الموضوعات الرئيسية في عمل ما، والتي تشكل هندسته المعمارية غير المرئية، ويمكن أن تزودنا بمفتاح تنظيمها، توجد فيه بصورة متطورة غالباً، وبتواتر واضح واستثنائي. التكرار هنا، وفي أماكن أخرى، مؤشر على الهاجس"[4].

لن أشرح بالتفصيل هذه التعريفات المختلفة، وسأقتصر على استخلاص بعض وجهات النظر المتقاربة المفيدة، والتي تخص أيضاً مضمون الموضوع (علاقة خاصة، "وجودية"، "ومعيشة" مفضلة انفعالياً، بالعالم خاصة العالم المادي) وكذلك طريقة ظهوره (مضمر، أو تعاقبي ولكنه متنوع)، وطريقة تنظيمه (في شبكات موضوعاتية تضم "الهندسة المعمارية" لعمل معين)، من أجل جمع نقاط التفاهم هذه، سأقدم التعريف التالي، الذي يبقى شخصياً ومؤقتاً: الموضوع من وجهة نظر النقد الموضوعاتي مدلول فردي خفي ومادي، ويعبر عن العلاقة الانفعالية لكائن مع العالم الحساس، يظهر ضمن النصوص من خلال تكرار متجانس للتبدلات؛ ويشترك مع موضوعات أخرى من أجل بناء الاقتصاد الدلالي والشكلي لعمل ما، سأشرح هذا التعريف مع المرور بسرعة على المسائل المصطلحية حصراً، وسأقف أولاً عند مضمون الموضوع الذي هو سبب أصالة المقاربة الموضوعاتية، وعرّض هذه المقاربة لاعتراضات عنيفة، يبدو لي أن بعض هؤلاء النقاد يتصرفون عن جهل، أو نسيان للأسس النظرية للنقد الموضوعاتي، والتي سأذكرها سريعاً، ثم سأقف عند التجليات النصية للموضوع،

---

(2) سيرج دوبروفسكي، لماذا النقد الجديد؟ ميركور دوفرانس، 1970

(3) رولان بارت، ميشليه بقلمه هو، طبعة سوي، 1954

(4) جان بيير ريشار، العالم الخيالي لما لا رميه، طبعه سوي ، 1961

والطريقة التي تتحكم بها هذه التجليات ليس فقط بمعرفته، ولكن أيضاً بتفسيره من قبل النقد الموضوعاتي، إن تمييز مضمون الموضوع وشكله هنا ليس إلا من اجل احتياجات الدراسة، ويحتفظان، من جهة نظر الموضوعاتية، بعلاقات ضيقة جداً، من جهة أخرى، ربما سيكون من الأفضل الحديث عن "جوهر المضمون" و"شكل المضمون" بحسب التمييز الذي اقترحه "هيجل مسليف"، من الواجب إيضاح معنى المصطلح بسبب سوء الفهم الذي يحيط بكلمة "موضوع"، والتي يعطيها النقد الموضوعاتي معنى مختلفاً عن معناها التقليدي، إنه يرى فيها مدلولاً فردياً، خفياً ومادياً، في حين أن الاستخدام الشائع، في الواقع، أنه مرجع جماعي، واضح ومجرد، حول بعض النقاط، يلتقي هذا التقويم مع محاولات أخرى لتقديم تعريفات للموضوع من خلال نظرية الأدب، أذكر، مثلاً، تعريف كلود بيرموند(1).

يعد الموضوع تقليدياً "مادة" يعالجها نص أو خطاب، وتأخذ علاقته معها شكل علاقة تخارجية(2): يمكن تعريفه إذن بصورة مستقلة عن العمل، بحسب المراجع الخارجية عنه، الموضوع، من وجهة نظر الموضوعاتية، هو مجموع المعاني التي يعطيها عمل ما إلى هذه المراجع: "قليلاً مايتعلق الأمر بمادة خارجية عن العمل، أو بطبقة دلالية خاصة به، مثلاً" موضوع المكان المشبع بالهواء عند بروست الذي درسه جان بيير ريشار لا يشبه الهواء الذي نستنشقه أو الذي قرأنا عنه في أمكنة أخرى، إنه موضوع من مفاهيم خاصة تتحملها هذه القدرة الأولية في البحث.

هذا المدلول اصطلاحي، وفردي، مما يميزه عن تصور شائع للموضوع بوصفه خطة، أو مكاناً عاماً بناه التراث الأدبي.

يُعرّف جان بيير ريشار الموضوع بوصفه "شكلاً فردياً للإدراك".

تدخلنا هذه العودة إلى مفهوم الإدراك في خاصية أخرى متميزة للموضوع من وجهة نظر الموضوعاتية: وهي خاصية الخفية، عمل علم الاشتقاق من الموضوع المادة التي يطرحها خطاب ما، والتي يقترح المؤلف مقاربتها بطريقة واضحة، من وجهة نظر الموضوعاتية، الموضوع غير متعلق بنظرية: إنه ليس واضحاً بل مفترضاً، ويبقى خفياً، وعلى الناقد أن يقوم بعمل تفسيري.

في "البحث عن الزمن الضائع" يقدم بروست بوضوح موضوع الزمن، ومايقوله عن المكان المشبع بالهواء لايقوم على أي قصد لمعنى معلن، إنه مُدرك دون حاجة للإشارة إليه.

في النهاية، غالباً ماتكون الموضوعات التقليدية ذات طبيعة مجردة، في حين أن الموضوعاتية تهتم بدراسة الطرق المادية للعلاقة.

بالعالم، ليس إحساس الطبيعة بصورة عامة، ولكن هذه القدرة أو الصفة الخاصة للمادة: المادة المشبعة بالهواء، والمضيئة، واللزجة... هذه المميزات الخاصة، التي سأحددها وأفرزها، تتخلص من المضمون الخاص الذي تعطيه الموضوعاتية إلى الموضوع، يعبر الموضوع بحسب الموضوعاتية عن العلاقة الانفعالية للفرد بالعالم الحساس.

هذا المفهوم يضع الموضوعاتية في تعارض مع النظرية الشكلانية فيما يخص حيز النص الأدبي، أريد أن أظهر أن الموضوعاتية لا تتضمن الواقعية الساذجة أو الذاتية المثالية، أو الانطباعية

الانتقادية التي نُتْبِعها بها غالباً، لا تهتم الموضوعاتية بالبحث عن الموضوعية، أو الذاتية أو الانفعالية ضمن النص إلا عندما تكون مرتبطة فيما بينها، أو عندما تشترك في تشكيل نوع من المعنى الذي هو الموضوع الخاص لبحثها، لا يمكن فهم هذه الفائدة إلا من خلال الرجوع إلى بعض الفرضيات النظرية المستوحاة من الظاهراتية.

أولى هذه الفرضيات الظاهراتية هي أن "للأحاسيس معنى"، بحسب نظرية إيما نويل ليفيناس(3). لا يقدم العالم نفسه أبداً "كحقيقة" أولية، ولكن كحامل لقدرات حساسة تحمل دائماً دلالات معينة، من وجهة نظر سارتر، "القدرة"، "كاشفة للكائن البشري": "الدلالات المادية، والمعنى الإنساني لقمم الثلج، والحَبْ، والكتل، والشحمي، كل ذلك حقيقي مثل العالم، والمجيء إلى العالم يعني الانبثاق وسط هذه الدلالات"(4).

أشير إلى أنه من منظور آخر، استطاع غريماس الحديث عن "دلالة العالم الطبيعي"(5)، هناك منطق أولي للقدرات الحساسية، يضع العالم ضمن تناقضات ذات معنى: خفيف، ثقيل، صلب، ليّن، متواصل، متقطع، إن بروز المعنى يولد الإحساس به.

إن تشكيل الدلالات الأدبية يستند على هذه الطبقة الأولية للدلالات الحساسة التي تشكل، بحسب النقد الموضوعاتي "المادة كأرضية للتجربة الإبداعية"، بالكشف عن مجموع العناصر الحساسة الموجودة في عمل ما، فإن النقد الموضوعاتي يهدف علم تطور المعنى، هذا المعنى موجود بالنسبة للموضوعاتية في بعض مواقف الكائن الكاتب تجاه العالم: إنها تتساءل مثلاً " ماهو معنى اليوم الجديد ورهافاته بالنسبة لكولييت"(6).نعثر هنا على فرضية أخرى مأخوذة من الظاهراتية: الكائن ليس جوهراً مستقلاً، ولكنه علاقة تتحدد بطريقة ما بوجودها في العالم، ولا يستطيع أن يكشف عن نفسه إلا عبر موضوعاته، إذن، إذا كانت الكتابة نشاطاً لكائن يبحث عن ذاته أو عن معنى، فإنها تمر عبر استدعاء عدد من الموضوعات: "أشياء، أجساد، اشكال، ماهيات، طباع، أذواق، هذه هي الأسس والوسائل الأولى للحركة التي من خلالها يكتشف الكائن نفسه"(7).

صورة العالم الحساس التي يكتشفها النقد الموضوعاتي في عمل ما تعكس إذن "منظراً" داخلياً: "الشيء يصف الروح التي تمتلكه، وهنا يلتقي الخارج بالداخل"(8) كما تشكل الصورة "العالم الخيالي" لكاتب ما، هذا العالم المشكل من كل مايتبناه الكاتب في العالم أو يرفضه، لأنه يتعرف على نفسه من خلال ذلك، وأنه يبحث عن تمييز نفسه عن هذا الانقسام بحسب تعبير بارت "يقسم جوهر العالم إلى حالات سعد وحالات شقاء" يجيب أولاً، من وجهة نظر الموضوعاتية، عن متطلبات حالة انفعالية، الموضوع أيضاً مؤثر: العلاقة مع العالم الذي تُسجل فيه تمر من خلال الجسد، وهي ذات طبيعة انعكاسية وفطرية، لا يمكن فصل الاحساس عن إعادة الإحساس، العاطفة تُخضب الموضوعات وتعبر عن ذاتها من الإيثار أو الرفض عبر الحواس: كل شيء يحدث كما لو أننا ننبثق ضمن عالم تحمل المشاعر فيه المادية، ولها نسيج جوهري، وتكون ليّنة حقيقية، ومستوية، ولزجة، ومنخفضة، ومرتفعة... الخ، أما الماهيات المادية فيكون لها بالأصل معنى نفسي يجعلها كريهة، أو مرعبة، أو جذابة"(9).

منطق القدرات الحساسة يتدعم إذن من خلال تفضيل عاطفي، إيجابي أو سلبي، ويُدخل مبدأ

تنظيمياً دلالياً جديداً "العالم الخيالي" يقوم على التعارض الأولي بين السعادة والشقاء.

تُظهر إحصائية لموضوعات عمل ما "شبكة منظمة من المستحب والمكروه" وسجلاً شخصياً للمرغوب فيه وغير المرغوب فيه"(10).

رأت الموضوعاتية أولاً في هذا التنافر التعبير عن "خيار وجودي" ماقبل شعوري، وكانت قد أجبرت شيئاً فشيئاً على الاستفسار على أسسها اللاشعورية، من هنا تقاربها مع منهج التحليل النفسي، خاصة في الأعمال الحديثة لجان ستاروبينسكي وجان بيير ريشار"(11).

ولكن فائدة هذه الدلالات الحساسة، وهذه التفضيلات العاطفية لا توجد فقط في ذاتها، بفضل الفرضية الظاهراتية الأخيرة التي هي وحدة السلوك، واستحالة فصل الجسد عن الروح، فإن الدلالات تتضمن، في الواقع، ليس فقط مجموع الخيارات الوجودية لكاتب ما، ولكن أيضاً خياراته الإيديولوجية، والجمالية، والأسلوبية.

لهذا، فإن إيثار بروست "للمخفي" يظهر افتتانه "بالجماعات"، والأوساط الاجتماعية الخليطة، وتمسكه "بمظهر الأساتذة". وبحثه عن نوع من الاستمرارية الأسلوبية، استخلاص بنى "عالم خيالي" يمكن أن يكون إذن وسيلة للوصول إلبنى فكرية وكتابية؛ تبحث الموضوعاتية، عبر هذه البنى، عن "إيجاد سمات متشابهة للتطور، ومبادئ موازية للتنظيم"(12).

ماهي الفرضيات المنهجية التي تتضمنها الفائدة التي تعطيها الموضوعاتية لقراءة القدرات الحساسة إذاً؟

من المؤكد أن هناك ضرورة لإعادة أخذ حقيقة دلالاتها عبر ذاتية الناقد، الذي لايحب أبداً مراقبة ردات الفعل الحسية والانفعالية التي يثيرها النص فيه، ولكن على العكس من ذلك، يجب أن تكون إحدى نقاط الانطلاق لبحثه، كما يقول جان بيير ريشارد.

"يفترض هذا النوع من القراءة اندماجاً حسياً وخيالياً في كل عنصر نصي مدروس، من أجل إطلاق صداه، أو إعادة صياغته داخلياً وفهم معناه الوجودي"(13).

هذه الفرضية هي التي عرّضت الموضوعاتية للوم الانطباعية: بأنها تستند على غايات شخصية لا يمكن التثبت منها، وتبتعد عن كل موضوعية، وليس لها إذن أي قيمة علمية، ولكن هذا التدخل للذاتية يتم في لحظة قصيرة ولا يعبر إلاعن وجه واحد من أوجه الاتجاه الموضوعاتي، وهو محصور بدقة عبر الفرضيات الأخرى لتعريفنا للموضوع، في مستوى مضمون الموضوع نفسه، نلاحظ أن "الدلالات المادية"، ترتكز على خصائص موضوعية للأشياء، وليست متروكة للنقد الاعتباطي بصورة كاملة.

لايمكننا قول أي كلام لشيء أو نوع حساس: إنه يحمل سلسلة من الدلالات الخفية، بعدد محدود، والتي سأسميها "بذورها النووية"، إذا أخذنا مصطلح الدلالية البنيوية، يعرّف الناقد هذه الدلالات الخفية على أساس تجربة العالم الحساس الذي يتقاسمه إلى حد كبير مع الكاتب، والذي يكتشفه في قراءته.

يمكنه أن يبقى هنا، ويحصي مختلف "البذور النووية" الموجودة في الموضوع، هذا مافعله مثلاً "باشلار" عندما عرض الوجوه المختلفة للمعنى الذي تقدمه صورة أولية، إنه يلجأ إلى شكل من استحضار صور متنوعة ومثالية، تكشف عن مواهبه الكبيرة كقارئ وعالم ظاهرات، ولكن ذلك لا يشكل مطلقاً عملاً نقدياً.

العمل النقدي الكامل للموضوعاتية، يبدأ في الواقع من وجهة نظري، منذ اللحظة التي نتعرف بها على الإمكانيات الدلالية للموضوع، تلك التي تنتقل من القوة إلى الفعل بصورة حقيقية، وتؤدي إلى فهم العالم الخيالي في هذه الحالة، لا يستطيع الناقد القيام بهذا الفعل على أساس معرفة الآخر أو التطابق قليلاً أو كثيراً مع الكاتب، بل عليه إجراء دراسة منهجية لوضع الموضوع في النص، من أجل تحديد الدلالة الدقيقة للموضوع في عمل ما، على النقد الموضوعاتي إخضاع مخزونه الدلالي لعملية غربلة لمختلف السياقات التعبيرية حيث يكون الأمر ضرورياً، هذه المواجهة وحدها تسمح بتعريف ماسأسميه "البذور السياقية" للموضوع.

يجب أن يتكامل الاتجاه الظاهراتي مع تحليل النص والاتجاه البنيوي. في هذا المستوى، يمتلك منهج الموضوعاتية صرامة ودقة.

في الواقع، يرتكز هذا المنهج على قراءة متأنية للنص، وجرد كامل، ثم استخدام مختلف وجوه الموضوع، التي يمكن موضوعياً مراقبة نتائجها وتشكيلها.

ما يسمح هذا العمل باستخلاصه هو تنظيم نصي للموضوع، خطوطه الكبرى تقطع تعريف الموضوع الذي اقترحه "ل.دوليزل(14)". باسم "موضوعاتية بنيوية": "كتلة متماسكة من الدوافع المستمرة"، التي "تتشكل بعلاقة مع موضوعات أخرى موازية أو معارضة" .

هكذا يظهر الموضوع في النص، من وجهة نظر النقد الموضوعاتي.

إن مايلفت نظر الناقد إلى موضوع هو تواتره الذي يجب ألا يُخلط مع التكرار البسيط، كما في حالة الموضوع الموسيقي، يترافق تواتر الموضوع بتبدلات: "يتبدل معنى الموضوع في ذاته ونتيجة أفق المعاني التي تحيط به وتدعمه وتُوجده، في الوقت نفسه"(15) ينتج معنى الموضوع من مجموع المدلولات المختلفة التي تمثله في النص والتي تشكل ماسأسميه "أفقه الداخلي" ، من جهة، ومن جهة أخرى، من علاقته بالموضوعات الأخرى في العمل، التي تشكل "الأفق الخارجي"(16).

يتضمن الأفق الداخلي للموضوع مختلف تغيراته وانحرافاته، تقصد الموضوعاتية "بالتغيرات"، مختلف التبدلات الكمية أو النوعية التي يعزى إليها مدلول الموضوع، "وبالانحرافات" سلسلة الدوافع المادية التي يشترك فيها هذا المدلول، إذاً أعدت أخذ موضوع الهواء عن بروست، فإنه يتغير بحسب العناصر: كثافة متصاعدة، مغلق، مكان مهوى، والمكان المشبع بالهواء، وتُفضل مظاهره القصوى سلبياً، أما نماذجه الوسيطة فتُفضل إيجابياً؛ إنه يتراجع بحسب أوضاع الغرفة، والستارة، والحديقة، والممر.

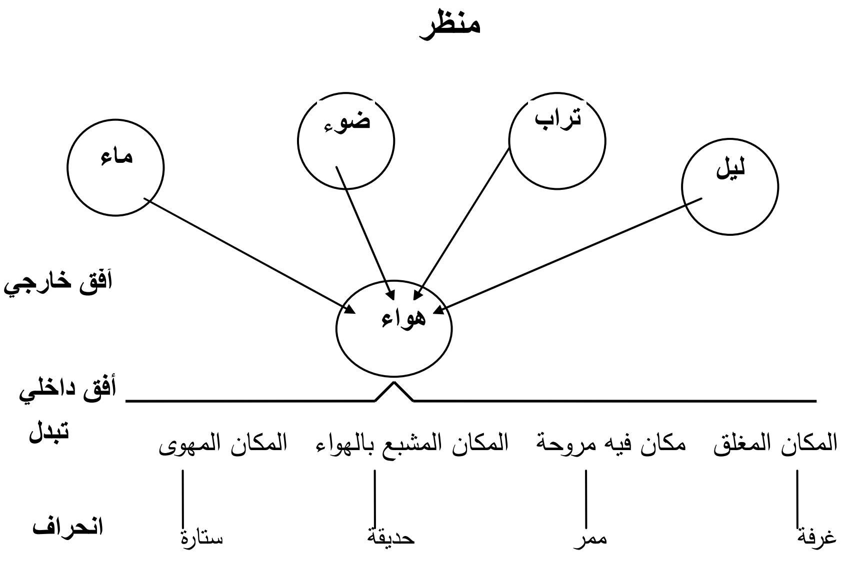
تتحدد هوية الموضوع عبر مجموع تبدلاته الداخلية، التي يجب على الموضوعاتية أن تشكل فهرستها: "الموضوع ليس شيئاً آخر غير مجموع هذه التبدلات أو على الأصح استخدامها".

لكن هذا التعريف لا يقدم معنى الموضوع كما هو، في الواقع، إنه علائقي أو حركي، ولا يتحدد إلا بحسب مخّتلف مدلولات النص التي يشترك معها الموضوع انتقائياً، من خلال التجانس أو التنافر من أجل تحديد القيمة الخاصة لموضوع ما، على الموضوعاتية أن تعيد تشكيل الشبكة المعقدة للعلاقات التي توحده مع كل الموضوعات القريبة أو المناقضة: "كل مادة، إذا عرفت ضمن تصنيفاتها، التشكيلية، تنفتح، وتمتد نحو تعددية المواد الأخرى التي تتواجد عبر فضاء الكتاب كله، ضمن منظور [....] هذه التصنيفات الأساسية نفسها [.....]..

ضمن الحد، كل باعث لا يمكن قراءته إلا ضمن الأفق المفترض لكل البواعث الأخرى، عبر نسيج كل العلاقات التي تجمعها إليه(17) ".

مثلاً، من أجل الإلمام بمكانة موضوع الهواء ضمن الاقتصاد، الدلالي لعمل بروست، فإن الناقد يواجهه خاصة بموضوعات التراب والليل، اللذين يتعارض معهما، والضوء والماء اللذين يتقارب معهما.

إن مجموع هذه الشبكات من الدلالات المنسوجة من موضوع إلى آخر، هي التي يسميها جان بيير ريشار "العالم الخيالي" أو "المنظر" لعمل معين:



هذا المنظر هو أولاً هندسة معمارية موضوعاتية، وبنية دلالية، وهذه الهندسة لا تختلط مع التنظيم الظاهري للنص، وغالباً ما اتُهم النقد الموضوعاتي بتشويه النص من أجل إعادة تركيب شكل

من الوحدة المثالية من خلال أجزائه: كما كتب س.ريمون–كينان، "الموضوع بناء مشكل من إعادة تجميع عناصر منفصلة مأخوذة من النص"(18).

بالإضافة إلى ذلك، هذا البناء ليس تجميعاً عشوائياً، إنه يستند إلى ظواهر موجودة في النص: تكرار، مصادفات، مصادفات مشتركة، انسجام وتعارض دلاليان، هذه الظاهرات هي بالنسبة للنقد الموضوعاتي الإشارات الواضحة "لبنية عميقة"، تستخدم الاقتصاد الدلالي والشكلي للعمل، في الواقع، تمتد الوظيفة "الموحِدة" للموضوع إلى كل مستويات تنظيم العمل، وإلى واجهته الدالة وواجهته المدلولة، ويفترض س.ريمون–كينان نوعاً من "التشابه" بين "المدلول العام للموضوع" وبين "مختلف الوجوه الشكلية للعمل"، أما جان بيير ريشار فقد أراد دائماً أن يظهر "التوازي" الذي يوحد "شكل المضمون" (البنية الموضوعاتية) و"شكل التعبير" كتب مثلاً ، بخصوص هوغو: "عند فحص كل رمز من الرموز عند هوغو، يجب أيضاً القدرة على مطابقة تحليل رمز من المنظر(19)".

لم يتوقف ريشار عن مواجهة هذا التطابق بدقة، وأحياناً بشيء من التعقيد في الواقع، لقد علمه حواره مع الشعرية ومع التحليل النفسي معرفة نوع من الاستقلالية في آلية الدوال، وبدا له، من الآن وصاعداً، أن العلاقة بين الأدب والموضوع ذات معنى مضاعف متداخل بمقدار ماهو مستقل "تعاون تشكيلي وعدائي في الوقت نفسه(20)".

المنطق الموضوعاتي "يشكل" الآلية النصية عبر إعطاء شكل للموضوعات وتعديل دلالتها، يبدو أن النقد الموضوعاتي يهتم أكثر فأكثر اليوم بوضع الموضوع في النص، لماذا إذن الاستمرار في الحديث عن "مناظر" و"عوالم خيالية"؟ عبر الفحص المتردد لنظام يعرف فيه جان بيير ريشار، مثلاً الاتجاهات الدلالية للوجود في العالم، والإحداثيات الشخصية للإقامة"(21).

للموضوع بنية (نصية) وأفق (فوق نصي)، تنطلق الموضوعاتية من تحليل الأول، ولكنها لاتعرف التوقف عنده: تحاول الكشف عن الخطوط الكبرى "للمنظر" في الصفحة الواحدة، وتلجأ إلى أسلوب الانتقال الدائم بين الموضوع والنص، يبدو لي أن كل شكل من الموضوعاتية يفترض هذا التجاوز لحدود النص، كما أشار كلود بريموند، الموضوع متأصل وسام، في الوقت نفسه، بالنسبة للعمل(22).

إنه دائماً "مأخوذ من الخارج(23)". لكي يخضع لتركيب نصي خاص، بالنسبة إلى كثير من الباحثين الذين تحدثوا في الندوة الأخيرة، هذا "الأفق الخارجي" للموضوع ذو طبيعة تناصية أساساً: إنه مصنوع من العروض والدلالات التي تشاركه فيها الموروث الأدبي، في الحقيقة، يبدو لي مفيداً بصورة كاملة أن أعرف هذه "المفاهيم الثقافية" المعطاة للموضوع ، كي أتمكن من تقويم التحولات التي يحدثها فيها هذا العمل أوذاك(24)، وعلى أية دراسة موضوعاتية أن تحاول فهم هذه التحولات: لأنها تنتج من استراتيجية خاصة في الكتابة (هذا يستدعي دراسة الوظيفة التناصية للموضوع) ومن تجربة متميزة للعالم (تتطلب الأخذ في عين الاعتبار للأفق فوق النصي للموضوع).

وفي هذا المستوى، لا يمكن إهمال تعليمات النقد الموضوعاتي، لأنها تسمح باستثمار بشيء من المنطقية، قدرات حساسة وشكل من التفضيل العاطفي، هذا مفيد خاصة في دراسة الموضوعات

المادية في الأعمال الأدبية الحديثة المعاصرة: إن رمز الألوان، في عمل من القرون الوسطى، تلتزم بقانون ثقافي، وهي تفترض علاقة حسية وعاطفية بالعالم عند رامبو خاصة، من جهة أخرى، الكتّاب المعاصرون هم الذين فتحوا الطريق أمام النقد الموضوعاتي: وبروست هو أول من أشار إلى سيطرة اللون الأحمر وحدته في "سيلفي" وبيّن أن ذلك يفترض إعادة تقويم المعنى العام لهذا العمل(25) أعلن جوليان غراك أن عالمه الروائي الخاص يقوم على بعض "الرغبات" المادية المنظمة(26) من خلال مسيرته المزدوجة البنيوية والظاهراتية، يضع النقد الموضوعاتي نفسه عند مفترق الاتجاهين الرئيسين للحداثة الفلسفية، والأدبية، والنقدية التي أسهمت لعبة (الموضات) الثقافية في فصلها وتعارضها بصورة جذرية: ربما حان الوقت للأخذ بعين الاعتبار أنها يمكن أن تتعاون أو تتكامل خاصة في دراسة الموضوعات الأدبية.

■

■ الهوامش:

1- "تصور وموضوع"، شعرية، 64، 1985، ص415-424، حيث يعارض التصور بالموضوع، الذي يتطلب "سلسلة من التبدلات المادية" و"شبكة من الأفكار المشتركة" المرتبطة مع "الوجوه الأكثر أصالة" لفكر المؤلف.
2- "يُتصور الموضوع عندئذٍ كتعبير مرجعه هو الذي "من أجله تُقال الجملة" بحسب ماكتبه س.ريمون-كينان. عندما فسر أعمال كونو، ورين هارت، "ماالموضوع" شعرية، 64، ص400
3- الذي يأخذها هو نفسه من إروان ستراوس، مؤلف كتاب بعنوان "من معنى المعاني"، برلين، جوليوس سبرينجر، .1935
4- جان بول سارتر، الوجود والعدم، باريس، نما ليمارد، 1943. الجزء الرابع، الفصل الثاني، ص691
5- أ.ج.غريماس، "شروط سيميائية العالم الطبيعي"، باريس ، طبعة سوي، 1970، ص 49-91
6- ج.ب.ريشارد، "تحولات صباح"، قراءات دقيقة 2، باريس، طبعة سوي، 1984، ص182
7-ج. ب. ريشارد "العالم الخيالي لمالارميه" باريس، بطعة سوي، 1961،ص20
8- المصدر السابق.
9- سارتر، المصدر السابق، ص696
10- ج.ب.ريشارد، قراءات دقيقة، باريس طبعة سوي، 1979، ص8
11- خاصة، ج.ستاروبينسكي، العلاقة النقدية، باريس، غاليمارد، 1970، والجزآن اللذان مرا سابقاً من قراءات دقيقة لجان بيير ريشارد، وأعيد في هذا المجال ، إلى عرض حول "الموضوعاتية والتحليل النفسي" باريس، طبعة سوي 1986
12- ج.ب.ريشارد. العالم الخيالي لمالارميه، ص15
13- ج.ب. ريشارد، "النقد الموضوعاتي في فرنسا" مداخلة في الندوة العالمية في فينيسيا، أيلول 1975
14- ل.دوليزل، "مثلث المضاعف" شعرية، 64، ص464
15-ج.ب. ريشارد، العالم الخيالي لمالارميه، ص25
16- يسمي هوسر "الأفق الداخلي" مجموع الوجوه التي يمكن أن يقدمها شيء إلى نظر مراقب بحسب مختلف نقاط النظر إليه.
17- ج.ب. ريشارد، "النقدالموضوعاتي في فرنسا"
18- س.سيمون -كينان، ص.402
19- ج. ب. ريشارد، دراسات عن الرومانسية، باريس، طبعة سوي، 1970، ص192
20- ج.ب. ريشارد، قراءات دقيقة ، ص 254
21- ج.ب. ريشارد، بروست والعالم الحساس، باريس، طبعة سوي، 1974، ص7
22- كل بريموند، ص422
23- ف.هامون، "الموضوع وفعل الواقع"، شعرية، 64، ص496

24- انظر محاولتي لتعريف المفاهيم الثقافية لموضوع الأفق وتحولاتها من عصر إلى آخر ومن عمل إلى آخر، باريس، جوزي كورتي، 1988، مجلدان.

25- انظر "جيرارد، دونيرفال"، ضد سانت-بوف، باريس، غاليمارد، سلسلة "الأفكار" 1965؟

26- انظر "العيون المتفوحة جيداً" أفضليات، باريس، جوزي كورتي، 1969.

■■

مـن العلم إلـى الأدب

رولان بــارت

■ ترجمة : د.منذر عياشي

«لا يستطيع الإنسان أن يتكلم عن فكره من غير أن يفكر بكلامه »

بونالد.

توجد لدى الجامعات الفرنسية قائمة رسمية بالعلوم الاجتماعية والإنسانية. وإذ تشكل هذه موضوع التعليم المعترف به، فإنها تحدد على نحو ما تخصص الشهادات التي تمنحها: إنك تستطيع أن تكون دكتوراً في علم الجمال ،وفي علم النفس، وفي علم الاجتماع، ولكنك لن تستطيع أن تكون كذلك في علم الشعارات، أو في علم الدلالة، أو في علم الضحية. وهكذا، فإن المؤسسة تحدد مباشرة طبيعة المعرفة الإنسانية. وتفرض كذلك طرق تقسيمها وتصنيفها، وإنها لتفعل هذا تماماً كما تفعله اللغة «بأبوابها الإجبارية»(وليس فقط بممنوعاتها).ويعني هذا أنها تجبر المرء أن يفكر بطريقة ما ، وليس بطريقة أخرى. وبقول آخر، فإن الأمر الذي يحدد العلم (نصطلح من الآن فصاعداً أن هذه الكلمة تعني هنا مجموع العلوم الاجتماعية والإنسانية) ليس مضمونه (فهذا غالباً ما يكون سيء التحديد وقابلاً للتغير)، ولا منهجه(المنهج يتغير من علم إلى آخر:ما هو المشترك مثلاً بين علم التاريخ وعلم النفس التجريبي؟) ، ولا عالمه الإيصالي(فالعلم يطبع في الكتب ككل الأشياء المتبقية).

ولكن لنقل إنه يحدد بمكانته،أي بتعينه الاجتماعي: فموضوع العلم هو كل مادة يحكم المجتمع بأنها أهل لنقلها. وبكلمة واحدة، فإن العلم هو ما يُتعلم.

إن للأدب كل السمات الثانوية للعلم.وهذا يعني أن له صفات لا تحدده. فمضامينه هي مضامين العلم عينه. ولا توجد ، بكل تأكيد ،مادة علمية واحدة لم يعالجها الأدب العالمي في لحظة من اللحظات : إن عالم العمل هو عالم كامل. ولما كان كذلك، فقد كان للأدب بالنسبة إلينا هذه العظمة التي تتجلى في نشأة الوحدة الكونية، والتي كان يتمتع بها الإغريقيون القدماء، غير أن الحالة التجزيئية لعلومنا تمنعها عنا اليوم. وإضافة إلى هذا ، فإن الأدب منهجي كما هوالعلم، وله برامجه في البحث، وإن هذه البرامج تتغير بحسب المدارس والعصور(كما هو الأمر على كل حال بالنسبة إلى برامج العلم).كما أن له قواعد في الاستثمار ، وله في بعض الأحيان مزاعمه التجريبية. وكذلك، فإن للأدب أخلاقه كما للعلم أخلاقه. وإن هذا يظهر، على نحو ما ، في استخلاصه قواعد صناعته من الصورة التي يعطيها لنفسه عن كائنه.

وإنه ليخضع، في النتيجة، مشاريعه إلى نوع من الفكر المطلق.

ثمة سمة أخيرة توحد بين العلم والأدب، ولكن هذه السمة تميز بينهما أيضاً بشكل أكثر تأكيداً من أي فارق آخر: العلم والأدب، كلاهماخطاب(وهذا ماتعبر عنه فكرة العقل القديم) ،ولكن اللغة إذ تكوّن الواحد والآخر، العلم والأدب، فإنها لا تنهض بهما، أو إذا كنا نفضل فإنها لا تفصح عنهمابالطريقة نفسها. وإنه ليكون من مصلحة المرء، والحال كذلك، أن يجعلها شفافة وحيادية قدر الإمكان، وأن يخضعها للمادة العلمية (العمليات، والفرضيات، والنتائج) التي يقال إنها توجد خارج اللغة وتسبقها: توجد من جهة أولى مضامين الرسالة العلمية، وهذه تعد كلاً واحداً . ويوجد من جهة أخرى الشكل اللغوي المكلف بالتعبير عن هذه المضامين، والتي هي لا شيء . وليس من قبيل المصادفة، بدءاً من القرن السادس عشر، إذا كان الانطلاق المزدوج للتجريبية والعقلانية وللبدهية الدينية (مع الاصلاح)،أي للفكر العلمي (بالمعنى الواسع للكلمة)، قد ترافق مع انحسار لاستقلالية اللغة، أي اللغة التي ترفعت إلى مرتبة الأداة أو "الأسلوب الجميل" ،بينما تقاسمت الثقافة الإنسانية، في القرون الوسطى، تحت مظلة الأنواع السبعة، أسرار الكلام وأسرار الطبيعة بالتساوي.

أما بالنسبة إلى الأدب، أو على الأقل بالنسبة إلى المذهب الكلاسيكي والإنسانوي، فإن اللغة لم يعد في وسعها أن تكون الأداة المريحة أو الزينة الفاخرة"لواقع" اجتماعي ، عاطفي أو شعري يسبقها،فقد أخذت على عاتقها، استطراداً، أن تعبر عنه بشرط أن تخضع إلى بعض القواعد الأسلوبية: اللغة هي كائن الأدب، وهي عالمه أيضاً: إن الأدب كله قائم في فعل الكتابة، وليس في فعل "التفكير" ،و"الرسم" و "الحكي" ، و"الإحساس" . وكما يرى جاكبسون من منظور تقني، فإن "الشعري" (أي الأدبي)، ليشير إلى هذا النموذج من نماذج الرسالة، الذي يتخذ من شكله الخاص وليس من مضامينه موضوعاً له. وأما من منظور أخلاقي، فإن الأدب يتابع، من خلال المعْبَرِ اللغوي وحده، زلزال المتصورات الأساسية لثقافتنا، وعلى رأس كل ذلك متصور "الواقع" .وأما من منظور سياسي، فقد كان الأدب ثورياً، وذلك بالافصاح والإعلان بأنه لا توجد لغة بريئة،وبممارسة ما يمكن أن يُسمى أيضاً "اللغة الكاملة". وهكذا ،فإن الأدب يجد نفسه اليوم وحيداً في حمل المسؤولية الكاملة للغة . والسبب لأن العلم إذا كان محتاجاً إلى اللغة كما هو أكيد، فإنه لا يكون في اللغة كما يكون الأدب فيها. فالعلم يتم بالتعليم ، أي بقوله وبعرضه، بينما الأدب، فإنه يتحقق إنجازاً أكثر مما يتحقق نقلاً (فما يُدرس هو تاريخه فقط) . ثم إن العلم يُنطق به، بينما الأدب فينكتب. وهكذا يقود الصوت أحدهما، بينما يتبع الآخراليد. ولقد يعني هذا أنه خلف الواحد منهما والآخر لا يقوم الجسد نفسه، ولا الرغبة نفسها.

وإذا انصب التعارض جوهرياً بين العلم والأدب على شكل معين من أشكال التعامل بالنسبة إلى البنيوية. وبكل تأكيد، لقد فُرضت هذه الكلمة من الخارج. غير أنها تغطي حالياً مشاريع متنوعة جداً ،فتكون في بعض المرات متباعدة ، وتكون في بعضها الآخر متعادية. ولا يوجد أحد يستطيع أن يدعى الحق بأنه يتكلم باسمها. وحتى كاتب هذه السطور لا يزعم فيها ذلك . إنه يأخذ فقط من «البنيوية الحالية»صورتها الأكثر خصوصية، والأكثر ملاءمة في النتيجة . كما يفهم من هذا الاسم طريقة لتحليل الأعمال الثقافية، بشرط أن تستلهم من المناهج اللسانية الحالية. ولقد يعني هذا أن، البنيوية نفسها، بوصفها ناتجاً عن نموذج لساني،تجد في الأدب الذي هوعمل لغوي، موضوعاً أكثر

قرابة:إنه التجانس مع الذات. ولا تنفي هذه المصادفة بعض الحيرة، بل لا تنفي بعض التمزق. وإن الأمر ليتعلق بالبنيوية . فهي إما تريد أن تحتفظ بالبعد العلمي مع موضوعها ، وإما أن تقبل، على العكس من ذلك ، أن تجازف بالتحليل الذي تحمله، فتضيعه في لا نهائية اللغة التي يشكل الأدب اليوم ممرها. وبكلمة واحدة نقول ، إن الأمر يتعلق بالبنيوية بحسب إذا كانت البنيوية تريد أن تكون علماً أو أن تكون كتابة.

إن البنيوية، بوصفها علماً ، تجد نفسها قائمة في كل مستويات العلم الأدبي. فهي تكون أولاً في مستوى المضامين، أو بشكل أدق في مستوى شكل المضامين. وما كان ذلك كذلك إلا لأنها تريد أن تقيم "لغة" الحكايات المروية، ومفاصلها، ووحدتها، والمنطلق الذي يربط بعضها ببعض. وباختصار إنها تريد أن تقيم الأسطورة العامة التي يساهم فيه كل عمل أدبي . وأما على مستوى أشكال الخطاب، فإن البنيوية، بفضل منهجها، تركز انتباهاً خاصاً على التصنيفات وعلى الأنظمة، وعلى الترتيب. وإن التصنيف ليكون هوهدفها الجوهري، أونموذجها التوزيعي ،الذي وُضِعَ قدرياً بوساطة كل العلم الإنساني، سواء كان مؤسسة أم كتاباً . والسبب لأنه لا توجد ثقافة من غير تصنيف.وما دام الحال هكذا، فإن للخطاب، أو لمجموع الكلمات التي تشكل كياناً أعلى من الجملة، أشكالاً من التنظيم.وإن هذا التنظيم ليعد هو أيضاً تصنيفاً. ألا إنه لتصنيف دال. وفيما يخص هذه النقطة ، فإن للبنيوية جَدَّاً مدهشاً، لم يُقَدَّر دوره التاريخي حق قدره. أو كان فاقداً للثقة لأسباب أيديولوجية: هذا الجد هو البلاغة. فهذه عبارة عن جهد ثقافة كاملة، يهدف إلىتحليل أشكال الكلام، وتصنيفها، وجعل عالم اللغة مفهوماً. وإذا جئنا أخيراً إلى مستوى الكلمات، فسنجد أن الجملة لا تملك فقط معنى حرفياً وذاتياً، وإنما هي محشوة بالمعاني الإضافية . وبما أن الكلمة "أدبي" هي في الوقت نفسه مرجع ثقافي، ونموذج بلاغي، وغموض تعبيري إرادي ،ووحدة بسيطة للدلالة الذاتية ، فإنها تكون عميقة بوصفها حيزاً، وإن هذا الحيز ليكون هو حقل التحليل البنيوي نفسه، والذي يرى أن مشروعه أكثر اتساعاً من مشروع الأسلوبيات القديمة، والمؤسسة كلها على فكرة مغلوطة"للتعبيرية" . وإذا أخذناكل هذه المستويات ،مستوى المحاجة، ومستوى الخطاب، ومستوى الكلمات،فسنجد أن العمل الأدبي يبسط للبنيوية صورة لبنية متماثلة(تميل الأبحاث الحالية إلى إثبات ذلك) مع بنية اللغة نفسها. وبما أن البنيوية ناتجة عن اللسانيات، فإنها تجد في الأدب موضوعاً ناتجاً عن اللغة. وإن كان ذلك، فإننا نفهم أن البنيوية تستطيع أن ترغب في تأسيس علم للأدب ، أو في تأسيس لسانيات للخطاب بصورة أدق.

ويكون موضوع هذا العلم"لغة" الأشكال الأدبية، أي الأشكال التي تمَّ الوقوف عليها في مستويات عديدة. ويعد هذا الأمر مشروعاً جديداً جداً، لأن الأدب حتى الآن لم يقارب علمياً إلا مقاربة هامشية للغاية. وقد قام بهذا تاريخ الأعمال، والمؤلفين، أو قامت به المدارس، أو مدارس النصوص(فقه اللغة).

ومهما كان هذا المشروع جديداً، فإنه مع ذلك لا يرضي، أو هو لا يكفي على الأقل. ذلك لأنه يترك المعضلة التي تكلمنا عنها في البداية كاملة.

وهي معضلة أوحى بها مجازاً التعارض بين العلم والأدب، بما أن الأدب يضطلع بلغته

الخاصة– تحت اسم الكتابة– وأن الكتابة تراوغها، وهي تتظاهر بأنها أداة محضة.

وباختصار، فإن البنيوية لن تكون سوى علم آخر (ففي كل قرن تلد بعض العلوم، ويكون بعضها عابراً).فإذا لم تتوصل البنيوية إلى أن تضع في قلب مشروعها هدم اللغة العلمية، أي بإيجاز إذا لم تتوصل إلى"كتابة نفسها" ،فكيف لا يقوم الشك في اللغة التي تعينها في معرفة اللغة؟ ومن هنا، فإن الإطالة المنطقية للبنيوية لا تستطيع إلا أن تتصل بالأدب، ليس بوصفه موضوعاً للتحليل، ولكن بوصفه نشاطاً كتابياً، كما لا تستطيع إلا أن تزيل التمييز الناتج عن المنطق والذي يجعل من العمل "لغة– موضوعاً" ومن العلم"لغة– واصفة". وأخيراً، فإنها لا تستطيع بقاء إلا إذا غامرت بالامتياز الموهوم الذي علقه العلم بخصوصية اللغة المُستَعْبَدة.

لا يبقى أمام البنيوي إذن سوى أن يتحول إلى كاتب. وليس ذلك لكي يعلم أو لكي يمارس " الأسلوب الجميل" ، ولكن لكي يعثر ثانية على القضايا التي تحرق كل تعبير إذا لم يُغَلِّف نفسه بغيم يصطنع أوهاماً واقعية، تجعل من اللغة وسيطاً للفكر ، ويشترط هذا التحول– يجب الاعتراف أنه مقبول نظرياً– عدداً من التوضحيات أو الاعترافات . ونستطيع ، بادئ ذي بدء، أن نقول ما عاد يمكن التفكير في الذاتية والموضوعية– أو إذا كنا نفضل، فيمكننا أن نقول لم يعد بالإمكان التفكير في مكان الفاعل في علمه– وذلك كما كان حال العلم التجريبي في أوج أزمنته. فالموضوعية والدقة إنما هي صفات العالم، ونحن لا نزال نوجع الرأس بها. وهذه الصفات هي صفات تحضيرية بشكل أساسي، وضرورية في لحظة العلم. وما دمنا نقول هذا ، فلا يوجد أي سبب للشك فيها أو للتخلي عنها. ولكن لا يمكن نقل هذه الصفات إلى الخطاب إلا عن طريق المراوغة، أوبوساطة إجراء كنائي محض يخلط الحذر بأثره الاستدلالي. ألا وإن كل تعبير يفترض وجود فاعله الخاص. فهذا الفاعل يعبر في الظاهر بشكل مباشر وهو يقول "أنا" ، أوهو يعبر بشكل غير مباشر مشيراً إلى نفسه بالضمير "هو"، أو بلا شيء، لاجئاً في ذلك إلى أشكال تعبيرية غير شخصية . ونلاحظ أن المقصود هنا هو خِدَعٌ قاعدية محضة. وإنها لخدع تغير فقط الأشكال التي يتكون الفاعل بها في الخطاب ، أي الأشكال التي يعطي بها نفسه للاخرين مسرحياً أو خيالياً. ونجد أن الشكل الأكثر نزوية من هذه الأشكال هو الشكل السالب. وإنه لشكل يُمارس في الخطاب العلمي تحديداً وعادياً ، وبه يُقصي العالم نفسه. فشاغله في ذلك هو الموضوعية.

وهكذا فإنما هو شخصي لن يكون أبداً مع ذلك سوى"الشخص"(النفسي، والانفعالي، وصاحب السيرة). أما الفاعل فلن يُقص أبداً .بل ثمة ما هو أكثر من ذلك. إن هذا الفاعل ليمتلىء، إذا جاز القول، بكل الاقصاء الذي يفرضه على شخصه بعلانية مدهشة. وهكذا تبدو الموضوعية، على نحو من الأنحاء ، متخيلاً كأي متخيل آخر. ولكي نقول حقاً، فإن تعقيداً استنباطياً جذرياً للخطاب العلمي (فيما يخص العلوم الإنسانية، فإنه يتم الاتفاق عليه، أما فيما يخص العلوم الأخرى فقد بات مكتسباً قبلياً بشكل واسع) يستطيع وحده أن يجنب العلم مخاطر المتخيل– إلا إذا قبل العلم ، طبعاً، أن يمارس هذا المتخيل بمعرفة كاملة. وهي معرفة لا يمكن الوصول إليها إلا بالكتابة . فالكتابة وحدها تمتلك الحظ في إقصاء سوء النية التي تتعلق بكل لغة يصار إلى تجاهلها.

تنفذ الكتابة اللغة في كلتيها . وهذه هي أول مقاربة لتعريفها. وإن اللجوء إلى الخطاب العلمي

بوصفه أداة للفكر، يعني طرح مسلمة مفادها أنه توجد حالة حيادية للغة، يُشتق منها عدد كبير من الانزياحات والمحسنات، كما يُشتق منها عدد من اللغات الخاصة، مثل اللغة الأدبية أو اللغة الشعرية. وإننا لنعتقد أن هذه الحالة الحيادية ستكون هي شرْعَة المرجع لكل اللغات"المنحرفة" ، والتي لن تمثل سوى الشُرَع التحتية (SOUS-CODES) . وإن الخطاب العلمي إذ يتطابق مع هذه الشُرعة المرجعية، والتي تعد أس كل معيارية ، فإنه يستأثر بسلطة من واجب الكتابة ان تعترض عليها تحديداً . وما كان ذلك كذلك إلا لأن مفهوم "الكتابة" يتطلب بالفعل الفكرة التي تقول إن اللغة نظام واسع، ولا تُفضل فيه أي شرعة على أخرى، أو لاتوجد فيه أي شُرْعة مركزية. وإن الأقسام لتقوم فيه على علاقة" تراتبية متموجة" . ومن هنا، فإن الخطاب العلمي يعتقد أنه يمثل شرعةعليا، بينما تريد الكتابة أن تمثل شرعة كلية، تتضمن قواها التفكيكية الخاصة.

وينتج عن هذا أن الكتابة وحدها تستطيع أن تحطم الصورة اللاهوتية التي يفرضها العلم. فهي ترفض الإرهاب الأبوي الذي تشيعه"الحقيقة" الطغيانية المتمثلة في المضامين وفي المحاجات ، كما أنها تفتح أمام البحث الحيز الكامل للغة، مع مالها من تمرد منطقي وخلط في شرعها، ومع ما فيها من انزلاقات ، وحوارات، ومحاكاة ساخرة. ولذا ، فإن الكتابة وحدها تستطيع أن تعارض اطمئنان العالم- ما دام "يعبر" عن علمه - بما سماه لوتريامون "تواضع"الكاتب.

يوجد أخيراً، ما بين العلم والكتابة، هامش ثالث ، يجب على العلم أن يسير فيه: إنه هامش اللذة. ففي حضارة كاملة يقيمها التوحيد على فكرة الخطيئة ، حيث تكون كل القيم انتاجاً للجهد، نجد أن هذه الكلمة تقرع قرعاً سيئاً: إن لها شيئاً خفيفاً، ومبتذلاً، وجزئياً. وقد كان كوليردج يقول: "إن الشعر هو نوع من التأليف الذي يتناقض مع الأعمال العلمية من حيث الهدف، وذلك لموضوعه المباشر ولذته، ولكن ليس لحقيقته".

هذا الإعلان هو إعلان غامض، والسبب لأنه إذا كان يضطلع بالطبيعة الغزلية للقصيدة على نحو من الأنحاء(وللأدب) ، فإنه يوكل إليها مقاطعة محجوزة أو محروسة، ومتميزة من الأرض العامة للحقيقة. ومع ذلك فإن اللذة- نحن نقبل هذا بصورة أفضل اليوم- تتطلب تجربة أكثر سعة، وأكثر دلالة من مجرد إرضاء "الذوق". غيرأن لذة اللغة لم تكن قط موضع تقدير جدي.

أما البلاغة القديمة، فقد كان عندها، على طريقتها، بعض الأفكار حول هذا الأمر.

وقد تجلى ذلك في تأسيسها لجنس خاص من أجناس الخطاب، كُرِّس للعرض والإعجاب . ولكن الفن الكلاسيكي، غطى الإعجاب ، وجعل منه علانية قانونه، وخص به كل القيود المتعلقة "بالطبيعي" (راسين: القاعدة الأولى هي الإعجاب).

ولذا ،فإن فن الباروك، الذي يمثل تجربة أدبية تم السماح بها في مجتمعاتنا، أو على الأقل في المجتمع الفرنسي، قد تجرأ وحده فقام ببعض السبر لما يمكن أن نسميه "غريزة الحب اللغوي". والخطاب العلمي بعيد عن هذا . والسبب لأنه إذا قبل الفكرة، فيجب عليه أن يتخلى عن كل المميزات التي تحيطه بها المؤسسة الاجتماعية ، كما يجب عليه أن يقبل بالدخول إلى هذه "الحياة الأدبية" ، تلك الحياة التي يقول لنا بودلير عنها، وذلك بخصوص إدغار بو، إنها العنصر الوحيد الذي تستطيع

أن تتنفس فيه بعض الكائنات المهملة".

هل هذا تبدل في الوعي ، وفي البنية، وفي مقاصد الخطاب العلمي، ربما يكون هذا هو ما يجب السؤال عنه اليوم. فهنا، حيث العلوم الإنسانية تكونت وأزهرت، نجد أنها تبدو قد تركت مكاناً يضيق أكثر فأكثر أمام أدب متهم عموماً بأنه غير واقعي وغير إنساني. ولكن دور الأدب تحديداً إنما يكون في إعادة تقديم ماترفضه المؤسسة العلمية تقديماً نشطاً، أي تقديم سيادة اللغة. وإذا كان ذلك كذلك، فيجب أن تكون البنيوية هي أفضل من يثير هذه الفضيحة. فالبنيوية على وعي حاد بالطبيعة اللسانية للأعمال الإنسانية . ولما كانت هي كذلك، فإنها الوحيدة التي تستطيع اليوم أن تعيد فتح قضية المكانة اللسانية للعلم. وبما أن موضوعها هو اللغة– كل اللغات– فقد توصلت سريعاً إلى تعريف نفسها بوصفها اللغة الواصفة لثقافتنا. ومع ذلك فهذه مرحلة يجب تجاوزها، لأن التعارض بين "اللغات –الموضوع" ولغاتها الواصفة يبقى في النهاية خاضعاً إلى نموذج أبوي لعلم من غير لغة. ولذا ،فإن المهمة المعروضة على الخطاب البنيوي هي في أن يكون هو نفسه متجانساً مع موضوعه. ولا يمكن لهذه المهمة أن تنجز إلا من خلال طريقين، الواحد مهما أكثر جذرية من الآخر: فإما أن نتبع تعقيداً استنباطياً شاملاً، وإما أن نتبع كتابة كاملة . وسيصبح العلم في الفرضية الثانية (التي ندافع عنها هنا) أدباً.

فالأدب – لقد خضع على كل حال إلى بلبلة متنامية للأجناس التقليدية (قصيدة، قصة، نقد، دراسة)– كان علماً من قبل، وكان دائماً كذلك. وما تكتشفه العلوم الإنسانية اليوم، سواء كان هذا في علم الاجتماع، علم النفس، وفي التحليل النفسي، أو اللسانيات، إلى آخره ، فإن الأدب قد عرفه على الدوام.

والفارق الوحيد هو أن الأدب لم يقل ذلك، بل كتبه .وإزاء هذه الحقيقة الكاملة للكتابة، فإن "العلوم الإنسانية" التي تشكلت في وقت متأخرفي إطار الوضعية التجريبية، تبدو وكأنها حجج تقنية قد أعطاها مجتمعنا لنفسه لكي يبقي في الكتابة وهم حقيقة تقنية، تخلصت بشكل رائع– بشكل مسرف– من اللغة.

■■

القصيدة الغنائية الحداثية

بقلم: غراهام هاو

■ ترجمة: عيسى سمعان

-1-

نشهد الآن عملية تغير ثقافي أكبر وأسرع من أية عملية شهدناها قبلاً– أكبر من نهاية العالم القديم أو خاتمة العصور الوسطى. فثقافة تهيمن عليها الكلمة تأخذ بالتحول إلى ثقافة يهيمن عليها الرقم، ولا أحد يمكنه أن يتنبأ بالمكان الذي ستشغله الفنون التي تعتمد الكلمة في ذلك النوع من المجتمعات الذي يخرج إلى حيز الوجود. كان الشعر منذ أيام الحضارات الأولى جزءاً من الحياة الجمعية للإنسان لكنه لم يلعب دائماً الدور نفسه. فقد كان الواسطة التي نقلت إلينا القانون والتاريخ، وكان مستودع الذاكرة الشعبية، وتسلية الجماهير، والنشاط المقتصر على الخاصة. ولابد أن نفترض أن الشعر سيستمر لكن تغيراً في موقعه أمكن تمييزه منذ بداية العالم الحديث.

بالنسبة لأرسطو تمثل المأساة ((التراجيديا)) والملحمة النموذج الأعلى للشعر وفي الفترة التي امتدت عليها الحضارة الغربية كان هذان الشكلان الشائعان والرئيسان– الدراما والقصة السردية البطولية– هما اللذان مثلا الشعر. ويغيران شكليهما، وينميان امتدادات، ومستعمرات، وعمليات ثانوية لا حصر لها. لكن أفكار الناس بخصوص الشعر، وشعورهم المنظم به هي في أغلبها خبرة عامة ومشتركة، تعبير عن ثقافة أو أمة، أو طبقة حاكمة. هذا، وإن الذاتية الرومانسية لم تغير في الجوهر هذه التوقعات. فقد قال شيلي أن الشعراء هم المشروعون غير المعترف بهم للعالم. على أنه لو كان هذا القول صحيحاً بشكل جلي لما مسّت الحاجة لقوله. فمثل هذه المزاعم الرفيعة المقام ترد على الأرجح عندما يعسر الإبقاء عليها.

جيل ما بعد الرومانسيين هو الذي شهد بجلاء انكفاء الشعر من دوره الجماهيري لأول مرة. هذا وإن دراسة مسببات الأمراض الاجتماعية لهذا التغير سوف يقتضي منا أن نكتب فصلاً كبيراً عن تاريخ الثقافة الحديثة. لذلك فنحن معنيون هنا بالأعراض كما تظهر في الشعر ذاته فحسب. وأهمها هي التالية: انكفاء الدراما في معظمها إلى داخل مملكة النثر، تسلم الرواية لدور الملحمة، وينتج عن هذا أن النموذج الأول للشعر لم يعد موجوداً في الدراما والقصة السردية البطولية بل في القصيدة الغنائية. وعليه، فإن الشعر يجد تعبيره الأكمل ليس في الصيغة المفخمة بل في الصيغة المتقنة المقيدة، ليس في اللفظ العام بل في التواصل التلميحي، ولربما ليس في التواصل إطلاقاً. ومن بين التعاريف الكثيرة التي تناولت القصيدة الغنائية تعريف مشهور لـ: ت.س. إليوت. القصيدة الغنائية في

صوت الشاعر المتحدث إلى نفسه أو إلى لا أحد. إنها تأمل جوّاني، أو هي صوت خارج من الهواء، بغض النظر عن أي متكلم أو مستمع محتمل. وقد كان هذا المفهوم في المركز من مشاعرنا تجاه الشعر طيلة المائة عام الأخيرة.

-2-

كان الشعر الغنائي في الموروث الأوربي الأول يتسم على الدوام، بنوعية خاصة. فنحن نسمع بـ"سوناتة شكسبير المعسولة بين أصدقائه الخاصين"، وهذه الطريقة في الكلام نموذجية لكن القصيدة الغنائية قد ارتبطت على الدوام بعالم الجماهير في عدد من النواحي المتأسسة والمعترف بها. وقد جرت العادة أن يدعي الشاعر الغنائي لنفسه واحداً من بضعة أدوار معهودة: العاشق، المتودد، الوطني، الحكيم، المتأمل الديني، لكن بودلير، وهو أول الشعراء المحدثين، لا يمكن أن ينسب إليه أي من هذه الأدوار، وعندما يدعي القرابة مع القراء (وهذه تتم عن طريق إهانة محسوبة– "أيها القارىء المنافق، أيا شبهي، ويا أخي) فإن ذلك يتم من خلال الجانب الشبحي لحيواتهم .La Settise L`Erreur, Le Péché, La Lésine كل ما لا تقر به أن ترفضه ذواتهم الاجتماعية، كل ما يجمعه معهم– كما يقول. الحماقة، الخطأ، الخطيئة، النذالة. وهو يضيف قبل كل شيء السأم، والطموح المجرد من الأمل تقريباً إلى نظام هو إلى الأبد خارج المتناول.

هناك، كل شيء باستثناء النظام، والجمال، والرفاه، والهدوء، والمتعة– لكنه هناك، في مكان آخر بالمرة، وليس في حاضر يمكن تخيله أو واقع يمكن تصوره.

ولابد هنا من إيراد تمييز، هو في الأصل لستيفن سبندر، بين الحديث والحداثي. الحديث مسألة فترة زمنية وتاريخية، الحداثي، مسألة فن وتقنية، انعطاف خاص في الرؤية. وبودلير هو أول شاعر حديث، أول من قبل بالموقع غير المصنف وغير المتأسس للشاعر، الشاعر الذي لم يعد كاهن الثقافة التي ينتمي إليها، أول من قبل بقذارة ودناءة المشهد المديني الحديث، لكنه ليس حداثياً. ومن خصوصية شعره أنه يعبر عن تغريب جديد في لغة التقليد الموروث المتعارف عليه. تذكرنا حركة شعره وحتى لغته الشعرية، غالباً، براسين. ومن أجل لغة جديدة وحركة شعرية جديدة تضاهي منزلة الشاعر المتغيرة علينا أن ننتظر الجيل التالي– ننتظر رامبو. وإننا لنجد الأصول الأولى للقصيدة الغنائية الحداثية في الأشعار التي كتبها رامبو بين عام 1870 و1873. فعلاقتها المتغيرة بالثقافة المتأسسة لا تكمن نزعتها نحو التناقض– رغم وضوح ذلك للعيان في حالة رامبو– بقدر ما تكمن في نوعيتها العارضة، العصيّة على التنبؤ. فشعره شعر المتسكع الهائم، الذي لا ينبعث من المحرّضات العريقة في القدم، هو شعر الاحتفالات غير الأرثوذكسية، والظهورات الاتفاقية. ولا تقتصر اللغة والصورة الشعرية على المصادر العريقة المعهودة لكنها يمكن أن تكون في القصيدة نفسها عامية، وبذيئة، ومتكلفة، وشعرية بشكل تقليدي. إن الرمز الفريد للتحقق هو براءة كبراءة الطفولة والتي يمكن أن يخلو التوق إليها من أي أمل، أو التي قد تعاود الظهور على حين غرّة، للحظة ودون إعلان مسبق، وسط ظرف من البؤس والغربة. وقبل كل شيء، ففي القصائد النثرية والمقطوعات الأثيرية شبه الغنائية تختفي الخطوط الرئيسة الثابتة للعرض التصويري بكافة، أو للمتوالية السردية أو

المنطقة، ويبعث المعنى بشكل غير مؤكد من خلال فيلم لا يقبل معناه الموحى به التحليل:

لقد أعيد كشفها ماذا؟– الأبدية. إنها البحر المقترن بالشمس.

أيها الروح الديدبان، دعنا نهمس ببوح الليل الخاوي جداً والنهار يحترق.

ويمكن الوقوع على عرض بصري لافت لهذا الطفل الشيطاني الإلهي بين موظفي الشعر الراسخين في صورة فانتان لاتور (ركن الطاولة) فهي تصور مجموعة من الأدباء الفرنسيين المعاصرين في مواقف رسمية– غير رسمية لا تخلو من كدّ الصنعة. معاطف سود، ربطات عنق كالفراشة (بابيونات)، كتان أبيض، أكمام قمصان، هي أدلة واضحة (حتى صور فيرلين)، وفي وسطهم يقف رامبو كملاك ضائع عمره ثلاث عشرة سنة يدثر معطفاً عتيقاً أكبر من حجمه بخمس مرات وعلى وجهه تعبير ينم عن جمال سماوي ناء.

كذلك سيفيد وصف لغنائيات رامبو بقدر مماثل في تعيين طابع مساحات كبرى من القصيدة الغنائية الحداثية في أرجاء أوربا، ذلك لأن جوهر الشعر الحديث سرعان ما أصبح دولياً، واستوحى الإلهام في معظمه من فرنسا. على أنه سيكون قاصراً في إحدى الجزئيات. ففي تشديده على الرواية والعصي على التنبؤ فإنه يفشل في ملاحظة الكتلة الضخمة والوزن الكبير للثقافة الموروثة– للإيمان، للأسطورة، للخرافة، والعادة الشعرية– فالشيفرات الحديثة الابتكار تتراكب فوق شيفرة المعرفة المشتركة. وحتى أعمال رامبو الأولى كانت هي الأشعار اللاتينية الأكثر اتقاناً أيام كان طالباً، كما كانت أشعاره الفرنسية الأولى تعظيماً لكوبيه وبانفيل، الشاعرين الراسخي الشهرة في عصره. وعند شعراء آخرين– لدى بيتس وإليوت، وما لارميه وفاليري، وريلكه وجورج، ومونتال وكواسيمودو، وما تشادو ولوركا– يبدو أن ديالكتيك التقليد الموروث والبدع الجديدة هو الباعث الأكبر على أعمالهم. وحتى الشيوعيان، بريخت ونيرودا، الملتزمان إيديولوجيا بالمستقبل بريانه متجذراً في التاريخ والماضي الذي لا مفر منه، هذا الشعور الحاد بالتوتر القائم بين الحساسية المحدثة وأساليب الشعور القديمة العهد يلحظ أكثر ما يلحظ لدى شعراء المائة سنة الأخيرة أكثر منه في أية فترة سالفة من ثقافتنا. والحق أنه بالنسبة للشعر الحديث هو حقيقة عامة لا يمكن تجاهلها. والحلول المتنوعة التي تفرضها الاعتقادات الاجتماعية والسياسية المتباينة تصبح تنويعات على هذا الموضوع الواحد. والمؤكد أن الحلول متنوعة. فهنالك الجزم الذي يغلب عليه التحدي، جزم أساليب الوعي العتيقة كما عند بيتس وجورج. وهنالك الارتصاف التهكمي للفخامة القديمة والعبارة الحديثة المبتذلة كما عند إليوت. وعند ريلكه كل ضروب الخبرة من الأسطورية إلى الجولة اليومية التافهة الشأن ينظر إليها بالتساوي كمادة تتغير هيئتها بالتأمل. وعند ملارميه لا يوجد الحل إلا في العملية الفنية ذاتها. ف"موضوع" القصيدة يصبح لا مادياً أو غير موجود، ومادة العمل هي ببساطة تركيبته الذاتية.

ومنه الانتقائية التي يتميز بها الشعر الحديث. الشعر لم يعد يصح، كما كانت الحال مع معظم المدارس الشعرية السابقة، من تيار ثقافي واحد. هذا، وقد لفت مالرو الانتباه إلى التغير العميق في حالة الفنون البصرية والذي نجم عن وجود (المتحف المتخيل). ومع توافر الطرائق الحديثة في إعادة الإنتاج فإن فن الحضارات بكافة، والعصور بكافة قد أصبح متاحاً للجميع، في أقرب مكتبة عمومية. ومع بعض التقييدات العائدة للتنوع اللغوي فإن الشعر يجد نفسه في الوضع ذاته. فالثقافة الكلاسيكية

فقدت سلطتها الفريدة، وليس هناك من دين مسكوني. كما أبان علماء النفس والأنثربولوجيا أنظمة للرمزية سابقة على البنى الثقافية المتعارف عليها. ويتوافر لدى الشاعر أساطير العالم بكافة، وهذا يعني أيضاً أنه لا يملك أياً منها– أيّاً يمكن أن يفرض نفسه بشكل أكيد على أنه ملكه عن طريق الحق البسيط في الوراثة. والقوة الفكرية المحتومة والتوحيدية في العالم الحديث هي قوة العلم الطبيعي. ونظراً لأن الشاعر معني بمجالات الخبرة التي لا يمسها العلم الطبيعي فإنه (الشاعر) يترك ليصنع أسطورته الخاصة، أو ليختار واحدة عن طريق اختيار وجودي تعسفي، من المتحف الواسع غير المقنن (من القوانين)، من دكان سقط المتاع اللامحدود للماضي الغابر. ومن وجهة نظر الشعر فإن الأنظمة الأسطورية الكبرى التي هي من حاضرنا تحديداً– فلندعها بإيجاز الفرويدية والماركسية– إنما هي أساطير كما غيرها. فالماركسية لا تقدم للشعر أية موضوعات وأية مواد لم يحتز عليها مسبقاً. وهي لا تقدم إلا إمكانية تنظيم هذه المواد في خطة عمل اجتماعي وسياسي– إمكانية لم يكن الشعر بعامة ميالاً إلى تبنيها إلا بشكل طفيف جداً. وقد كان العالم الذي نشأ فيه الشعر الحديث عالم الثقافة البرجوازية الرفيعة، وريث كل العصور، وله من الموارد الفنية ما يجعله على دراية تامة بإرثه. على أنه وحتى قبل عام 1914، فإن الموقف الغالب في الشعر هو "إحساس بالنهاية" وإن لفكرة " Fin De Siécle" (خاتمة القرن) أكثر من دلالة زمنية. وعلى الرغم من أنها كانت مرتبطة بحداثة واعية لذاتها بقدر ما يتعلق الأمر بالشعر فإن إدراك ما ينقضي ويمر أكثر حدة بكثير من إدراك ما سيأتي. وهذا يظهر في مستوى أدنى من مستوى الخطاب المباشر. فنهاية اليوم ونهاية السنة تخلقان سحراً معاوداً. ففي الشعر الألماني بخاصة– لدى هوفمانستال، وريلكه، وتراكل، وجورج– تبدو الصورة الخريفية كوسواس تقريباً، وتسحب نفسها بسهولة من الطبيعة إلى الثقافة. فقصيدة ريلكه "Herbsttag" (يوم خريفي) تختتم بأبيات تصنع موازاة ظليلة بين أيام موسم الحصاد الفائقة النضج ونهاية فترة من الخبرة البشرية:

من لا يملك الآن بيتاً لن يبني غيره. ومن هو الآن وحيد سيبقى هكذا زمناً طويلاً. سيستيقظ، ويقرأ، ويكتب رسائل مطولة، وسيتمشى قلقاً هنا وهناك في الأزمة، في أوراق الشجر الدافعة.

ولم تفعل الثورة الروسية، حتى عند أولئك الذين هللوا لها باعتبارها أملاً أو قبلوا بها كضرورة، إلا القليل لتحويل تيار الشعر في الاتجاه الآخر. ففي روسيا يجاهد كل من "بلوك" ولاحقاً "باسترناك" للإبقاء على شيء ما حيّاً خلال الجلبة أكثر من الإتيان بشيء جديد. والشعراء الإنجليز في عقد الثلاثينيات لا يزالون مرتبطين عاطفياً بالعالم القديم الذين يرغبون بشكل جلي أن يتخلوا عنه أو يغيروه. فقد كتب أودن قصيدة تنادي بـ"أساليب جديدة في العمارة"، لكنه أسقطها فيما بعد من القانون بدعوى أنه يفضل حقاً الأساليب القديمة أكثر من غيرها. ويستمر جريان المدّ المؤدي إلى النجاح الفني والتنظيم العلمي للمجتمع. لكن مهما تكن رغباتنا الاجتماعية والسياسية فإننا لسنا قادرين على الزعم بشكل معقول بأن الشعر يفيض بها. وعلى العكس، فإن سيكولوجيا الأعماق هي القائد في رحلة داخل الخبرة الداخلية. لكنه فرويد نفسه هو الذي أقر بأنه لم يكن مكتشف اللاشعور، فقد كان الشعراء والفنانون حاضرين هناك قبله. ومساهمة فرويد الكبرى في التاريخ الطبيعي للخيال كانت في فصل السادس من "تفسير الأحلام" وقد كانت هذه قوية لأنها تبيّن أن منطق التداعي الموجود في الشعر هو

من كنه العقل البشري. وقد أعطى تحليله لما هو في الأساس مادة سريرية منزلة شبه علمية لعمليات الخيال الرمزي- إعادة تأسيس جزئية للشعر في العالم الذي انسحب منه. لكن الشعراء قد حرسوا بعناية كشوفهم الخاصة ولم تكن لهم إلا علاقة ضئيلة بالتحليل النفسي. فقد رفض ريلكه أن يحلل من قبل فرويد، ورفض جويس أن يحلل من قبل يونغ، واعتقد لورانس أنه قد دحض نظام التحليل النفسي بمجمله.

وعليه، فإن الشعراء قد رفضوا في غالب الأحيان الأساطير الكبرى والعامة في زماننا وطوروا أساطير خاصة بهم، بعضها فخم وشمولي، وبعضها مقصور على فئة قليلة وخصوصي، لكن ليس لأي منها أية منزلة في عالم المعرفة العلمية والتاريخية المنظمة التي يدير العالم شؤونه بها. (كان هوميروس بالنسبة للإغريق دليلاً للسياسة والقيادة. وما علينا إلا أن نذكر هذا لنتبين مقدار انسحاب الشعر من عالم الفعل). وقد طوّر بيتس نظاماً أسطورياً كبيراً يزعم أنه يشتمل على التاريخ، وعلم النفس الفردي ومصير الروح بعد الموت. لكنه عزاه إلى فعل الأرواح المفصولة عن الجسد والتي تتواصل بالغيبوبة والكتابة الأوتوماتيكية، والتي أعلنت عن حدود مشروعها في البداية قائلة "جئنا لنعطيكم استعارات لأشعاركم". وفي الطرف القصي الآخر، طرف الخصوصية يصنع لوركا أسطورة من مقاطعته الخاصة، الأندلس، التي يمثل فيها الغجر قوى الحياة الغريزية و Guarduas Civiles قوى الحضارة القمعية. وقد استخدم ريلكه- ولعله أعظم صناع الأساطير قاطبة- الرمزية المسيحية، والأسطورة الكلاسيكية، والأعمال الفنية السابقة الوجود، والتحف الصغيرة لكثير من الثقافات وحتى للحياة اليومية العادية- لتنحل جميعها على يديه ويتشكل منها حلم متصل يهدف إلى تغيير شكل الزمني والسريع الزوال، وتجاوز الموت واستيعابه في الحياة.

ونظراً لأن هذه المحاولات منفصلة عن النشاط الذرائعي (البراغماتي) لعصرها فإنها تنحو إلى التوجه صوب مناطق معرفية ومصادر للتنوير غير مدركة- باختصار نحو نوع من علم الغيب ("مسافة بعيدة نحن نعيش بعيداً هناك..") تقول هاديات الروح. هذا ويزعم أن الشعر يوصل إلى الحكمة المنسية أو إلى عقيدة سرية. وينظر إلى هذا أحياناً على أنه نسق حقيقي من معرفة مهجورة، حكمة الشرق أو طريق تاريخية تم التخلي عنها منذ زمن. وأحياناً يختزل إلى لزومية علم النفس- المصادر المقتصرة على فئة قليلة هي الآن- وكانت على الدوام- في صلب الحياة الجوانية. وأن أقوى المزاعم وأكثرها دواماً هي أن الشعر ذاته هو نوع من السحر، والشاعر ليس عرّافاً فحسب بل مجوسياً ينوجد على يديه ما رآه في الأحلام. ويمكن الوقوع على أكمل عرض لهذا الزعم، وأقوى رفض حاسم له في الفصل المعنون (سيمياء الكلمة) في (فصل في الجنة) لرامبو. وبالتزام أقل قنوطاً وفي مكان أكثر أماناً داخل المجال الأدبي يقول بيتس في إحدى المراحل "الكلمات وحدها خير لاشك فيه "ومدح بليك كنبي لأنه "أبلغ عن دين الفن، ذاك الذي لم يحلم به إنسان في العالم الذي يقع تحت معرفته". أما مالارميه فإنه يختزل الفنون الأخرى والنشاطات الأخرى بكافة إلى الأدب ("كل الأشياء في العالم توجد للتمخض في كتاب")- وبالنسبة إليه الأدب بكافة هو شعر. وعليه فقد نشأت صوفية في الشعر أبلغ عنها علانية وجدّ في سبيلها المتحمسون المنهجيون، وهي كامنة في، وتدعم بشكل خفي شغل عديد الشعراء الآخرين ممن هم أقل نزوعاً وميلاً نحو الحقائق النظرية المطلقة. هذا

الإيمان يغدو تخييلياً لدرجة أن الشعراء الذين يدينون بالولاء لأرثوذوكسيات أخرى يترتب عليهم بذل جهود مضنية "ليتجردوا منه. فكلوديل يحول، بخدعة بارعة، رامبو إلى منافح مسيحي. كما يلاحظ إليوت بشكل صارم أن هدف الشعر هو إمتاع الناس المحترمين. ويعيد أودن ليؤكد باستمرار، بعد تحوله نحو مذهبه الجديد، إذا كان ذلك تحولاً، الأولوية الكيركيغاردية للأخلاقي على الجمالي.

لكن العالم الذي نشأ فيه الشعر المحدث لم يكن مسيحياً ولا أخلاقياً. والشعر في عصرنا لا يبدو أن لديه سوى قدرة ضئيلة على الاعتماد على أية بنية من الإيمان خارج نطاقه هو.

اتسمت هذه المملكة المستقلة من الشعر بنوعية خاصة وذلك بفعل غلبة القصيدة الغنائية. وقد تبنى بودلير معتقد أدغار آلان بوومؤداه أنه ليس هناك ما يسعى بالقصيدة الطويلة، ويبدو أن خلفاءه قد تبنوا ذلك خفيةً. والحق أن القصيدة الطويلة تكاد تختفي: فمعظم الأعمال الشعرية الكبيرة في الأزمنة الحديثة مكون من متواليات شعرية قصيرة مثل (مراثي دوينو) لريلكه أو (رباعيات) إليوت. صحيح أن القصائد السردية والتاريخية الطويلة تظهر بين الفينة والأخرى لكنها تبدو بدعاً عتيقة منبّتة عن روح العصر. وتغدو البنى المدعومة بأسباب البقاء والخطط المفهومية المصوغة بعناية غير ضرورية للشعر. فالقصيدة الملحمية تعبّر عن خيار أخلاقي ثابت، أما الغنائية فيمكن أن تكون تعبيراً عن مزاج عابر أو استثارة لحظية. ولا يطلب أن تكون متسقة مع أية غنائية أخرى للشاعر نفسه. وعليه يغدو الشعر مروّضاً على تغيرات مفاجئة في المزاج والأسلوب. ففيرلين يتحول من البذاءة إلى الورع، وريكله من ما يقارب الإلفة المداهنة إلى التجريد الميتافيزيقي، وغوتفريد بن من المقزز بشكل واضح إلى الغريب المغوي. وعلى نحو إيجابي تقوم (الأرض اليباب) لإليوت على هذا المبدأ. فهي تتألف من طائفة متنوعة من المقاطع الغنائية، بعضها من النوع التقليدي الذي يحن إلى الماضي وبعضها الآخر من نوع الأغاني الحلمية السوريالية يتخللها مقاطع من الواقعية الدرامية والهجاء. في شعر من هذا النوع لا تظهر الوحدات الأكبر على السطح ولا توجد في أية بنية تسلس قيادها للتحليل بشكل فوري، إذ يسبغ عليها عملية تطور نفساني بطيئة وخفية، ليتم تمييزها غالباً بصورة استعادية فقط. وإن كتابة سلسلة غنائيات لهو أشبه بكتابة دفتر يوميات روحاني أكثر من أي شيء آخر. وهي لا تحمل من الشبه مع تنظيم عمل أدبي واسع النطاق إلا قليله، بما لها من متطلبات شكلية خارج نطاق التطور الشخصي للمؤلف. وكثير من نقد القرن العشرين قد قلل من أهمية الصلة البيوغرافية (عن سيرة حياة الشاعر) بين الشاعر وقصائده، وهو ينظر إلى العمل كمصنوعة تعوم بمنأى عن خالقها. لكن هذا لا يمكن أن يخفي حقيقة أن الشعر الذي يتخذ الغنائية كنموذجه الأول سينحو على الدوام نحو تقفي حواف الخبرة الفردية.

لقد وضع الشعر الحداثي وزناً كبيراً على الحرفة الشعرية. وقد استقى بودلير هذا التوكيد من بو Poe ونقله إلى مالارميه وغاليري. ومن فرنسا شق طريقه إلى الفكر الشعري لجورج في ألمانيا، وباوند وإليوت في إنكلترا، وانداح من ثمة من هذه البؤر. ومع ذلك يبدو أن الإيقاعات الشعرية الأكثر عمقاً في زماننا مشروطة بطريقة أخرى. لقد كان الاحتجاج السوريالي قوياً بما له من اعتماد على التنظيم اللاشعوري، لكن لا حاجة هناك للاعتماد على المزاعم الخادعة للكتابة الأوتوماتيكية. ويمكننا أن نرى إلى النتاج الغنائي لشاعر فرد ليس كسجل لتطور نفسي فحسب، لكن كوسيلة حقيقية تحقق

التطور النفسي بموجبها. هذا، وإن للتطور النفسي قوانينه الخاصة ومن العسير تعميمها.

وفي جميع الأحوال فليست هي نشاطاً مقصوداً للأنا، ولا هي تحرر من اللاشعور بل اندماج الاثنين معاً. ونادراً ما تسير بخط مستقيم وغير منكسر. قد تفعل هكذا لبعض الوقت لكن مجرد التخصص في خط خاص يقود في النهاية إلى أزمة تتسبب فيها الحاجة إلى دمج المواد المطروحة جانباً والمهملة. ومثل هذه الأزمات يتكرر حدوثه في القصص- الحياتية الشعرية في مائه السنة الأخيرة، كذلك يتكرر الإحساس بالفشل في التعامل معها. ومع ذلك سيكف الشعر ذاته عن الوجود.

... كل محاولة

هي بداية جديدة بالكامل، ونوع مختلف من الفشل

لأن المرء لم يتعلم سوى احتياز أفضل الكلمات

عن الشيء الذي انتفى الداعي لقوله

هناك ثلاث مخارج فقط من مثل هذه المآزق النفسية: التغريب بالمعنى السريري- الانهيار أو الجنون، إعادة الاندماج على مستوى من البصيرة والخبرة أدنى، والتشخيص الناجح لعناصر متباينة مما يؤدي إلى خبرة أشمل على مستوى من نفاذ البصيرة أعلى. وقد حدث الثلاثة كافة في التاريخ الأدبي الحديث. ويظهر عدد الاحترافات الشعرية أن الثالث هو الأقل شيوعاً. فليس هناك في الأدب الحديث أمثال غوته، والقلة من الشعراء تبدى حيواتهم تطوراً متصلاً، وإعادة خلق دائم للذات تستمر في الكهولة المتأخرة أو الشيخوخة. والاستثناء البارز هو ييتس. فالتطور العضوي البطيء في حياته الشعرية هو- في جزء منه- ثمرة طاقته الخاصة وعناده، وفي جزء آخر من أعطيات الحظ- الحظ الذي قرن مصيره بمصير بلد صغير- والذي يلقى حسن الفهم من قبل الذكاء والإرادة الفرديين- أكثر مما قرنه بالحركات اللامضيافة الواسعة للعالم الأرحب.

فقد احترفت الحرب، والثورة، والنفي الكثير من الاحترافات الشعرية، لكن حتى قبل أن تبدأ فعلها فإن أردأ أشعارها (الاحترافات) الحديثة كانت على خلاف مع العالم الذي نشأت فيه. مرة تلو الأخرى نرى الشعراء مكرهين على رحلات غير عادية، لا يبدو محتملاً أنها ستحقق هدفها منذ البداية. والمثال المذهل أكثر من غيره "رحلة حتى آخر الليل" توقفت بصورة درامية عند أقصى نقطة لها، هو مثال رامبو الذي أعاد خلق الشعر الفرنسي قبل عمر العشرين ولم يفكر ثانية بالشعر طيلة حياته الباقية. فقد كان التزامه بالشعر شاملاً وعندما بدأت آماله تبدو أنها وهم كبير تخلى عن المشروع بأكمله. وقد استمرت حياته لمدة ثماني عشرة سنة، نهاية مرذولة للحياة، لكن لا شعر بعد ذلك. هذا، ولا يوجد الكثير من المتطرفين من معيار رامبو، على الرغم من وجود الكثير من المزيفين الذين تعوزهم الاستقامة والعبقرية. وخارج هذه الأصقاع المقفرة، تتعدد الاخفاقات النسبية والشريفة لدمج الخبرة الشعرية- بشكل يكاد يكون محتوماً في عصر لا تقدم فيه الثقافة العامة أية نقطة ارتباط الشاعر فيه متروك لوحده بما عنده من قوى إبداعية خاصة به. ولذلك فالشاعر الذي كفّ عن أن يكون شاعراً يصبح مديراً للنقد، أو معلماً لـ"الكتابة الابداعية" أو مداوماً على المؤتمرات الثقافية. وكما ساق سيريل كونولي القول، البقرة تخدم في حانة الحليب.

طرح سي. جي. يونغ نظرية في الخلق الشعري- وهي أن الكلمة الشعرية هي "مركّب مستقل" داخل نفس الشاعر منبّت عن كامل شخصيته، ووجوده الاجتماعي والتاريخي- ويترجح صدى هذا بشكل لافت في صورة ت.س. إليوت عن الشاعر كحفّاز يحدث الشعر في وجوده تاركاً عقله- في خلاف ذلك- دون مساس. وهذا يبدو- كوصف للشعر بعامة- مبالغة كبرى، لكن يمكننا أن نرى أن وضع الشاعر الحديث مؤهب بمفرده لتخفيز ذلك. ولعلنا في بداية فترة يحتمل أن يشهد فيها موقع الفنون في الاقتصاد الكلي لحيواتنا مزيداً من التغير السريع. ولا يمكن لهذه الفترة أن تكون مصدر سعادة بالنسبة للفنان. فعندما نعاين التاريخ المرعب لأوروبا في الأعوام الستين الأخيرة فان الحديث عن اضطراب في موقع الشعر يبدو تافهاً. ومع إقرارنا بأنا نعيش في زمن رديء، وأنه لم يشهد سوى الطاعنين في السن زمناً طيباً فإنه يجب أن نعترف بأن عزلة الشاعر ربما تكون خلاصه الوحيد. وأن الحقيقة التي مؤداها أن الشعر لا يحتاز على أية أهمية- ولو ضئيلة- اقتصادية أو سياسية، وأنه معدوم الصلة بأي من القوى التي تتحكم بالعالم الحديث، قد تطلق يده في فعل الشيء الوحيد في هذا العصر الذي يقوى على فعله- الإبقاء على بعض الأجزاء المهملة من الخبرة البشرية على قيد الحياة حتى يتغير المناخ، حيث من المحتمل أن يتم ذلك بطريقة ما ليست بالحسبان.

■

■ المصدر

MODERNISM (1890- 1930).
Edited By: Malcolm Bradbury And James Macfarlane)
Penguin Books. First Published 1976 Reprinted 1978, 1981.

■■

عناصر المفارقة

The Elements of Jrony”

■ د. محمود خضر خربطلي■
■ د. خالد سليمان ■

قد يكون من الحكمة عدم محاولة إعطاء تعاريف شكلية للمفارقة. وعلى الرغم من ذلك، وبما أن إريك هليز " Erich Heller" في كتابه "اللغة الألمانية المتسمة بالمفارقة Ironic Geman " " لم يعرّف المفارقة، وهذا أمر مستحسن جداً، فسيكون لدينا مبرر ضعيف لعدم تعريفها مجدداً. ولذلك سأجازف بإعطاء تعريف ما، راجياً من القارئ أن يتذكر بعض الأمور، حتى إذا نسيتها أنا. فأنا اكتب، بشكل رئيسي، كباحث في هذا المجال، وبشكل ثانوي فقط، كناقد أدبي، ثم أنني لا أملك تعريفاً بسيطاً ومختصراً يشمل كل أنواع المفارقة، ويستبعد ما عداها. وكذلك فإن ما يُرى كفروقات من زاوية ما، قد لايبدو كذلك من زاوية أخرى. وأخيراً فإن أنوع المفارقة التي يمكن تمييزها نظرياً تمتزج وتتداخل ببعضها بعضاً عند الممارسة.

دعونا الآن نغوص في المغامرة، ولكن بعد أن نلحظ ونحن ما زلنا نعيش الأمن النسبي الذي يوفّره لنا لوح الغوص الذي أجبرنا أنفسنا على السير فوقه أن المفارقة كالجمال، تكمن في عين المشاهد وليس في صفة من الصفات الكامنة في أية ملاحظة أو حدث أو موقف. قد يكون بإمكاننا تعريف المتطلبات الشكلية لملاحظة أي موقف يتسم بالمفارقة، ولكن، من الواجب أن نسأل إذا كانت المفارقة مقصودة في الملاحظة أو إذا كان المرء يرى موقفاً ما على أنه مفارقة أو ربما بدقة أكثر يشعر به كذلك؟ وبالتأكيد فإننا في حديثنا العادي نتجاهل مثل هذه الأسئلة ونتحدث عن المفارقة كما لو كنا نتحدث عن الجمال.

مازال هناك عمل كثير يتوجب القيام به عن المفارقة : عن تاريخها، ومفهومها (وبخاصة في انجلترا وفرنسا في نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر)، وعن سيكولوجيتها (سواء على مستوى البواعث لها، أو مستوى الاستجابة لها)، وكذلك عن علاقتها بالتاريخ الأدبي والفكري بشكل عام، وبالهجاء ونظرية الأدب، بشكل خاص.

هناك عمل كثير، معظمه حديث، تم القيام به على مستوى النقد الأدبي. وعلى هذا المستوى يمكن للمرء أن يتحدث عن المفارقة كموضوع رائج. ويسجل " الفهرس العالمي للدوريات " (The InterNational Index to perodicals)، وهو يمثل إلى حد ما، مرجعاً في متناول اليد، وإن كان غير دقيق إلى درجة ما، خمس مقالات تحت عنوان المفارقة، وذلك بين شهر مارس من عام 1946 وشهر شباط من عام 1952.

وسجل اثني عشر مقالاً في الأعوام الستة التي تلتها، واثنين وثلاثين مقالاً في الأعوام الستة

التالية، وثلاثة وثلاثين مقالاً في الأعوام الأربعة بعدها (إلى شهر آذار من عام 1968). وكلها، تقريباً، مقالات عن المفارقة في عمل أدبي ما، أو عند كاتب ما. ما المفارقة كموضوع نقدي، فإنها تمثل بشكل ما، شرياناً جديداً ونافعاً يمكن استغلاله إلى حين استهلاكه، أو حتى يتم اكتشاف شريان آخر أكثر نفعاً.

هذه الزيادة في الدراسات النقدية عن المفارقة ، سواء كانت على مستوى الكتب أوالمقالات يمكن تفسيرها بما يلي:

1) إن النتاج الأدبي نفسه أصبح يتسم بالمفارقة أكثر مما كان عليه في السابق.
2) النقاد، أنفسهم، لم يزد اهتمامهم فقط بالمفارقة بل ازدادت حساسيتهم تجاهها عما كانت عليه.
3) التوسع في مفهوم المفارقة الذي أصبح يشمل مواقف وتوجهات وأساليب لم يكن ينظر إليها في السابق على أنها من قبيل المفارقة.

هذه التطورات التي نشعر الآن بتأثيراتها المتراكمة، يمكننا اقتفاء آثارها خلال القرنين، أو القرنين والنصف الماضيين، مع الأخذ بعين الاعتبار، أنه لايمكن تفسير هذه التطورات منفردة، أو من خلال مصطلحات أدبية محضة. إن تطور المفارقة، وتطور الاهتمام بها، وتطور مفهومها ليس متصلاً فقط بالعلاقة بين هذه الأشياء وإنما يمتد اتصاله ليشمل تحولات واتجاهات أخرى في التاريخ الفكري الأوروبي. ومن هنا فإنه ليس بإمكان أية دراسة عامة للمفارقة الابتعاد عن أن تكون دراسة تاريخية إلى حد ما.

وقولنا بأن الأدب أصبح يتسم بالمفارقة أكثر مما كان عليه في السابق، لا يعني ببساطة أن نسبة الأعمال المتسمة بالمفارقة إلى تلك التي ليست متسمة بها قد ازدادت، بل يعني أن المفارقة أخذت تتخلل الأدب ماحية، بشكل كبير، الفروق بينها وبين غيرها. ففي أيامنا هذه يقف الأدب الشعبي وحيداً في كونه غير متسم بالمفارقة إلى درجة كبيرة. ذلك أنه بالنسبة إلى معظم الكتاب الجادين من شعراء وروائيين وكتاب مسرح، أصبحت المفارقة الآن أقل شيوعاً كاستراتيجية درامية أو بلاغية يمكن لهم أن يقرروا توظيفها أو عدمه، وأكثر شيوعاً كشكل من أشكال الفكر الذي يضغط عليهم بهدوء، بفعل الظروف العامة الراهنة وهم ربما لا يشعرون بهذا الضغط، أو أنهم يشعرون به على نحو ضعيف، إما بسبب مزاج معين، أو لعدم توافر حساسية معينة لتغيرات في مناخ الفكر. وربما يقاومونه بوعي، أو ربما يجدونه ملائماً لأمزجتهم. ولكن مهما يكن رد فعلتهم تجاهه، فإنّ هذا الضغط موجود بدرجة لاتنسحب حتى على ما كان عليه في القرن الثامن عشر.

وإلى جانب هذا الضغط الصامت، يجب إضافة ما لوجهتي النظر الصريحتين التاليتين من تأثيرات، وهما :

1) إن الأدب المعاصر يجب أن يكون أدباً متسماً بالمفارقة.
2) إن الأدب الجيد هو في حد ذاته أدب متسم بالمفارقة.

إن وجهتي النظر هاتين وجهتان ممتدتان زمنياً امتداداً يصل إلى الرومانسية الألمانية. فريدريك شليجل (F. Schlegel) وهو يبحث في مبادئ الفن المعاصر، وفي الظروف والأحوال التي تطور فيها، مدركاً أن هذا الأدب [المعاصر] نقيض للأدب الكلاسيكي – الموضوعية في

مقابل الذاتية، والعقلانية في مقابل اللاعقلانية، والساذج في مقابل العاطفي، والمطلق في مقابل النسبي ... إلخ، يذهب في نقاشه، كما ذهب آخرون في عصره، إلى أنّ الحلّ الوحيد يكمن في محاولة التوفيق بين أضداد متنافرة، وإن كان هذا لا يتعدى الاعتراف بها وقبولها، إذ أنه من غير المعقول أن نتخلص من قيم الفن الكلاسيكي. " إنّ كل قصيدة جيدة ينبغي أن تكون قصيدة يتمثل فيها الوعي التام، والفطرية الكاملة في الوقت نفسه " ومن هنا فإن الرومانسية الألمانية والمفارقة الرومانسية هما الاسمان اللذان يطلقان علي محاولة التوفيق هذه حيث يراهما كيركيجارد في كتابه " مفهوم المفارقة " (Concept of Irony) شيئاً واحداً :

" خلال هذه المناقشة فإنني استخدم تعبيري " المفارقة " و" أديب المفارقة " ولكنني أستطيع القول بالسهولة نفسها " رومانسية" و " رومانسي ". فكلا التعبيرين يشيران إلى شيء واحد. أحدهما يشير بشكل أساسي إلى الاسم الذي سمت به الحركة نفسها، والآخر يشير إلى الاسم الذي سماها به هيجل (Hegel).

وسوف تظل الحاجة إلى الكتابة المتسمة بالمفارقة قائمة إلى الحد الذي تبقى فيه المتناقضات السابقة متنافرة في الوقت الحاضر.

إن الرأي الثاني، وهوالرأي الذي لايتضمن أبعاداً تاريخية واضحة، هوالذي جذب إليه النقاد الإنجليز والأمريكيين. وعلى الرغم من أنّ هذا الرأي قد يعود إلى قول شاع في القرن الثامن عشر، مفاده أن السخرية هي مقياس الحقيقة، إلاّ أنه في صورته الحديثة يعود في أصله إلى آي. إيه. ريتشاردز. وقام العديد من النقاد الجدد الأمريكيين بتطويره. وأقتبس هنا، على أية حال من كاتب اوسترالي قوله : " ربما يكون كل الشعر جيد، إلى حد ما، متسماً بالمفارقة، في كونه أكثر غنى وتضاداً من مجرد الجملة الخبرية الخالصة ".

ويدلل هذا القول، إضافة إلى قول شليجل السابق، على أن أنواع المفارقة السائدة في الأدب المعاصر، لم تكن هي الأنواع السائدة في القرون السابقة. فليس الأدب المعاصر متسماً بالمفارقة أكثر منها فقط، ولكن بطرق مختلفة أيضاً. ولكي نكون أكثر ايجازاً وتعميماً في هذه المرحلة من البحث، فإننا نستطيع القول أنّ المفارقة الحديثة أقلّ هجائية وأكثر ذاتية، وأقل بلاغية وأكثر ارتباطاً بالسياق، وأقل عدوانية وأكثر دفاعية. وفي أدب ما بعد القرن الثامن عشر، فإننا عادة ما نجد المتعدد الجوانب يمفرق البسيط، والغامض يمفرق الواضح، وغير المتيقّن يمفرق المتيقّن، والنسبي يمفرق المطلق.

كما أنه صحيح أيضاً أن النقاد في الفترة الأخيرة أصبحوا أكثر حساسية بالمفارقة، وبالتالي أصبحوا مشغولين برصدها في كل مكان في الأدب القديم من ملحمة " بيولف "[5] (Beowulf) إلى قصيدة " دموع، دموع خاملة[6] " (Tears , Idle Tears) وكان علينا أن ننتظر لمنتصف القرن العشرين لكي نرى قصيدة (Juvenal 13) [7] كعمل تتمثّل فيه التعزية الزائفة، وسويفت

[5] ملحمة إنجليزية تعود إلى العصر الأنجلو - ساكسوني (المترجمان)
[6] قصيدة لألفزيد تينسون، من العصر الفكتوري (المترجمان)
[7] جوفينال شاعر وهجاء روماني عاش في القرنين الأول والثاني (المترجمان).

(Swift) ككاتب مفارقة على حساب " [8] "HouyHnhnms"، ورواية مول فلاندرز [9] (Moll Flanders) كعمل يتسم بالمفارقة في تحديد مكانة " مول " وأخلاقياتها المشوشة.

ولكننا يجب أن نفرق هنا بين توجه مغال للظن (سواء كنا على حق أو لا) بالوجود المقصود للمفارقة التقليدية وراء العطف الظاهر لجوفينال، أو المدح الظاهر لسويفت، أو التقرير المباشر لديفو، من جهة، وبين ذلك الوعي الزائد والحساسية المفرطة بالتأثيرات غير المباشرة، والإيحاءات الحاذقة التي وسعت معنى المفارقة ليتجاوز الحدود المقبولة لدى مؤلفي "بيولف " و " دموع.. دموع خاملة" فإذا كان مديح سويفت لـ " "Houynhnhnms" مديحاً مقصوداً به المفارقة، لكان عليه أن يكون كذلك بالمعنى المقبول لدى كل من سويفت والنقاد الحديثين، ولن يكون من غير المعقول أن تظهر رسالة لـ " سويفت" يشكو فيها من أنّ مفارقته لم يلحظها أحد. وإذا لم يكن مديحه مقصوداً به المفارقة، فإنّ النقاد الحديثين سيكونون على خطأ ،حيث أنهم يكونون قد رأوا المفارقة حيث لا وجود لها . ولكن الحقيقة المتمثلة في أنّ تنيسون سيكون ساخطاً إذا ما قيل له بأن قصيدته تتسم بالمفارقة، لاتعني بالضرورة إنكاره أن تلك القصيدة تحمل من الصفات والسمات ما جعل " كلينث بروكس " يصفها بأنها تتسم بالمفارقة.

أما عن كيفية التطور السريع لإحدى الدلالات الأكثر حداثة لكلمة مفارقة، فيمكننا ملاحظته في الروابط الآتية. في عام 1921 تصدّى تي. إس. إليوت لمهمة التعريف بنمط " الفطنة " (Wit) عند الشاعر مارفل (Marvell) وعلى الرغم من كونه نفسه شاعراً يتسم شعره بالمفارقة، على طريقة تمرّ بـ لافورج (laforgue) و " جوتيه " (Gautier) اللذين يقتبس منهما في مقالته، ومع أنه ناقش الحذاقة عند (مارفل) بمصطلحات استخدمها فيما بعد آي إية ريتشاردز، وجماعة النقاد الجدد، في معالجتهم للمفارقة ، ومع أن لفظة مفارقة تظهر في تلك المقالة، فإن إليوت لم يقل، كما يمكن لنا أن نكون متأكدين إلى حد ما، من أنه لم يكن يدور في خلده، أن المفارقة.

سمة من سمات الحذاقة عند مارفل.

بعدها بثلاث سنوات فقط، صنّف آي إية ريتشاردز في كتابة " مبادئ النقد الأدبي " (Principles of Literary Griticism) قصيدة مارفل " تعرف الحب " (The Definition of love)

مع تلك القصائد التي تتسم بالمفارقة. والمفارقة في مفهوم ريتشاردز تتمثل في النزعات النقيضة والمكملة لبعضها البعض. ومنذ ذلك التاريخ فإن كل ناقد كتب عن مارفل أخذ يستخدم هذا المصطلح، وفي الغالب بعدئذ دون أن يشعر بالحاجة إلى تعريف المفارقة، أو إلى مبررات لاستخدامه لها. وكمثال على ذلك، فإن برادبروك (F. w. Bradbrook) في دراسته لقصيدة " حوار بين الروح المصممة والبهجة المبتدعة " (A Dialogue between the Resolved Soul and Created Pleasure)، وهي قصيدة ينظر إليها القارئ العادي على أنها تعبر عن المبادئ الأخلاقية التقليدية

[8] اسم أطلقه سويفت على الخيل في الكتاب الرابع من "رحلات جاليفر " (المترجمان)
[9] رواية انكليزية في القرن الثامن عشر للكاتب الانجليزي دانيال ديفو (المترجمان)

تعبيراً صريحاً لا التواء فيه، ينحو منحى يقول فيه " إنّ موقف الشاعر تجاه موضوعه موقف يقوم على المفارقة "، وهو يفعل ذلك وكأنه يقول ماهو محتمل بطبيعته. وهناك الان (1965) كتاب هارولد إي. توليفر (Harold E. Toliver) الذي يحمل عنوان " رؤيا ما رفل المتسمة بالمفارقة " (Marvell's Ironic Vision)، ومثل هذا العنوان لم يكن ليعقل قبل أربعين سنة خلت، أو ربما ثلاثين.

وفي كتابه " مبادئ النقد الأدبي " عدّ آي إية ريتشاردز قصيدة " روز آيلمر " (Rose Aylmer) من بين القصائد القليلة التي لعدم اتسامها بالمفارقة لاتحتمل تأملاً قائماً على المفارقة. وفي عام 1942 أوضح روبرت بن وارين (Robert pen Warren) ومن خلال إعادة تنقيح مفهوم ريتشاردز كيف أن هذه القصيدة تتسم بالمفارقة، حيث تحلّ التوترات مكان الأضداد. وبطريقة مختلفة نوعاً ما، وبتنقيح أعمق لمفهوم ريتشاردز للمفارقة، أقنع كلينت بروكس نفسه بأنّ كل الشعر بما فيه قصيدة " دموع ..دموع خاملة " يتسم بالمفارقة .حيث اتخذ وجهة النظر التي ترى أن التعديل أوالتغيير الذي يطرأ على أي جزء من أجزاء القصيدة بفعل الأجزاء الباقية الأخرى، أي بفعل السياق الذي يظهر فيه هو نوع من المفارقة، أو بكلمات أخرى، فإنّ طريقة استخدام اللغة في الشعر (وهي مختلفة أو نقيضة لاستخدامها في الرياضيات مثلاً) تؤكد أن الشعر بمجمله يتسم بالمفارقة. ومن خلال تبنيه لوجهة النظر هذه فإنه يكون قد تحذلق فأخرج هذه الكلمة من أي وجود مفيد لها.

إذ لايمكن أن نقول بشكل ذي معنى أنّ "دون جوان " (Don Juan) و "المزمور 23" (Psalm 23) كليهما يتسم بالمفارقة. فالاتسام بالمفارقة دون تعديلات مميزة هوالآن في خطر أن يكون مصطلحاً غير ذي مضمون في النقد الأدبي، شأنه في ذلك شأن مصطلح الواقعية. إنّ ما قام به كلينت بروكس، دون أن يكون ذلك عن قصد، هو توضيح أن مفهوم المفارقة بحاجة إلى توضيح بشكل بارز. من الواضح أننا نرى بيليت في موقف ليس لصالحه، وهو على جهل تام بإمكانية وجود أي رأي آخر حول التاريخ العالمي غير رأيه .نرى التناقض الواضح بين تفاهة الحدث في نظر بيليت وأهميته العظيمة بالنسبة لنا، ولكن هل من المؤكد أن المفارقة تنتهي هنا أو تعمل في هذا الاتجاه فقط؟ أليس من المحتمل أن قوة الصدمة التي نتعرض لها عند سماعنا قول بيليت " لا أتذكر " هي مقياس لا وعينا الموثوق به لحقيقة أنه في ظروف مختلفة، كتلك التي تعرضها القصة بوضوح، وإذا كانت القصة دعوة لنا لقبول وجهة نظر بيليت (وهذا أمر ليس مؤكداً) تنقلب المفارقة ويصبح الواقع مظهراً والمظهر واقعاً.

هذه المفارقات، التي هي ببساطة ليست مفارقات تصحيحية، هي أكثر فلسفة وأكثر حداثة من الأخرى. أكثر فلسفة لأن موضوعها هو غالباً التناقض الأساسي للطبيعة الإنسانية، وللوضع الإنساني، وأكثر حداثة لأنها أكثر وعياً لذاتها، وأقل اكتمالاً (لافتقارها إلى عنصر التسوية النهائية) وأكثر تعرضاً للكشف الجدلي، وليس مستغرباً أن نرى بعض النقاد يعتبرون هذا النوع من المفارقة على أنه النوع الوحيد الحقيقي، فالرومانسيون الألمان، مثلاً، كانوا ميالين للحط من شأن المفارقة التصحيحية، أوالمفارقة اللفظية الساخرة (سبوت)، حتى تلك التي استخدمها سويفت، وتبعهم على الطريق نفسه هيجل وكيركيجارد ومن بعدها النقاد الإنجليز والأمريكيون، ويقول أيه اتش رايت (A. H.

(WRIGHT في كتاب بعنوان روايات جاين أوستن (JANE AUSTEN'S NOVELS) إنّ " جوناثان وايلد " ليست عملا متسماً بالمفارقة، بالرغم من الاستخدام الحر للمفارقة البلاغية من قبل المؤلف، لأن فيلدنج " يلتزم بشكل كلي بقيم " هارتفري "، ولكن هناك مفارقة أصيلة في " بيلي باد " BILLY) (BUDDحيث تظهر القصة، بوضوح يثير الألم، الصراعات التي لاحلّ لها بين العدالة والرحمة، الخبرة والسذاجة، الغضب النبيل والتخطيط الشيطاني. وكذلك يقول مروتون جوريوتش MORTON) (GUREWITCH في كتابه " المفارقة الرومانسية الأوروبية " EUROPEAN ROMANTIC) : IRONY)

" إن الفرق الأساسي بين المفارقة والهجاء، بالمعنى الأوسع لكل منهما، ربما يكون ببساطة أن المفارقة تتعامل مع اللامعقول بينما يتعامل الهجاء مع السخيف، من الممكن أن نأخذ اللامعقول على أنه يرمز إلى ما في الأشياء من خداع خرافي لاشفاء منه، بينما يمكن فهم السخف على أنه يمثل عيوب الحياة التي من الممكن تقويمها، وهذا يعني أنه بينما تشكل عادات البشر منطقة الهجاء ،فإن أخلاقيات الكون هي محمية مستخدم المفارقة ".

" المفارقة بعكس الهجاء، لاتسهم في الاستقرار فهي تتطلب إحساساً مرهفاً يكون متفكك بصورة دائمة، وغريب الأطوار بشكل كامل وأكيد، إنّ مستخدم المفارقة لايدّعي قدرة على شفاء مثل هذا الكون أوعلى حلّ ملابساته الهجاء هو الذي يقدم الحلول. إن صور التفاهات ،مثلاً، والتي هي مبعثرة في عالم الهجاء، يجري تنفيسها دائماً في النهاية وبشكل مرضٍ، بينما التفاهة الكبرى التي تشكل مفارقة هذا العالم تستعصي على كل حلّ.

إنّ التمييز الذي يقيمه هذان الناقدان مشروع بشكل كامل، وأكثر من ذلك، فهو مفيد ومهم، غير أن المصطلحات المستخدمة لهذا الغرض – مثل " أصيلة " و " مايسمّى " بالمفارقة، والمفارقة والهجاء – مناقضة للاستعمال العام في اللغة الانجليزية لدرجة أنّ التمييز نفسه يمكن أن يبدو لامعقولاً، وأنّ رفض إطلاق لفظة المفارقة على المفارقة التصحيحية لجوناثان وايلد لايكسبنا شيئاً، وبالتأكيد لن يفيدنا شيئاً أن نخلط بين المفارقة التصحيحية وبين الهجاء، حيث قد لاتكون هناك حاجة لاستخدام المفارقة. وبالإضافة إلى ذلك، سوف يكون من الخطأ قبول هذا التمييز، على الرغم من أهميته، كتمييز بين نوعين للمفارقة مختلفين اختلافاً كاملاً، إنّ المفارقات التي لا تعمل ببساطة كمصوّبات هي بالرغم من ذلك لا تخلو من عنصر تصحيحي. قد تكون الصفة الغالبة لديها التعارض، على المستوى الأدنى، بين مصطلحين سليمين بشكل متساو، ولكن هذا الأمر يخفي وجود مستوى أعلى وحسب دون أن يعني ذلك غيابه، صحيح أنّ ضحية المفارقات من هذا النوع الأخير يرى بشكل رئيسي لا على أنه ببساطة على خطأ، ولكن على أنه في موضع محتم تعيس، واقع بين الحب والشرف، الرحمة والعدالة، الروح والجسد، أو في مآزق مشابهة، تلك المواقف التي وقعنا أو نقع فيها وحتى لو كان الضحية كل واحد منا، ولو أن " كافكا " يمكن أن يرى نفسه أويرانا في الوضع المستحيل ذاته كان فيه " ك " فإنّ حقيقة أن الضحية ينظر إليه نظرة تتسم بالمفارقة، وليس من خلال رؤية تتسم بالحيرة أو العطف، هذه الحقيقة بعينها تقيم مسافة بينه وبين مستخدم المفارقة أوالمراقب.

إنّ كاتب المفارقة الذي يرى التناقض الظاهري أو " الموقف المستحيل " كمفارقة (وليس مجرد

أمر محيّر أو حالة تستدعي العطف) لابد أن يكون مدركاً للغفلة الواثقة لضحية ما، حتى لو أنه يرى نفسه الضحية. فمثلاً ،قد يعتقد مع بطل المسرحية أنّ متطلبات الحب والشرف مطلقة بدرجة متساوية، ولكن، إذا نظر إلى نفسه، وإلى البطل بطريقة تتسم بالمفارقة، فعليه أن يدرك أنه كان هناك ثقة ما غير مبررة في استحالة المواقف المستحيلة، وهذا الإفتراض يمكن فهمه، ولكنه افتراض مجاني لامبرر له، بأن المجتمع لم يكن حريّاً به أن يكون منظماً إلى هذه الدرجة من الظلم. فهو، كضحية، يشعر بالظلم، وهو كمستخدم للمفارقة، لايتوقع أن يرى العدالة في هذه الدنيا، أو حتى بعدها، وهكذا فإن المفارقة حتى في حالات كهذه، تكون تصويبية ،ولو لم يكن التصويب هوالسبب الأساسي في وجودها وبإمكاننا أن نقول، على الأقل، إنها استكشافية على الرغم من ذلك فإن التمييز بينها باقٍ، وسأعود إليه تحت عنوان " المفارقة العامة "

وبما أنني أتحدث عن الصفات الشكلية للمفارقة، فلايمكنني التمعّن فيما هو، إحساس المراقب بالصدمة الفكرية العاطفية أو شبه العاطفية الناتجة عن تنافر أو تباين مستويي المفارقة. إنّ أكثر المواجهات المتسمة بالمفارقة شيوعاً هي تلك التي يظهر فيها أحد الطرفين المتعارضين على أنه مجرد مظهر فقط، أو يكتشف على أنه كذلك، غير أنه لا يكون هنا مفارقة إلاّ إذا كان هذا المظهر موجوداً بصورة مقنعة كواقع، وكما يقول " ألان رودوي " (ALLAN RODWAY) في مقالة بعنوان " مفردات الملهاة " ليست المفارقة مجرد قضية رؤية معنى " حقيقي " تحت معنى "مزيف " ،ولكنها قضية كشف أو عرض مزودج على طبق واحد (9) كان أوديب مخطئاً في اعتقاده أنه قد هرب من قدره، ولكنّ إحساسه بالموقف كما رآه كان حقيقياً. لم يعتقد سويفت حقاً بأن تسويق لحم الأطفال فكرة حسنة، غير أن صاحب " الاقتراح المتواضع " يعرض قضية معقولة، ولو لم يكن الأمر كذلك لما تكوّن لدينا التضارب أو الصدمة الناتجة عن واقعين موجودين معاً، ولكن لايمكن الربط أوالتوفيق بينهما. إنّ عقولنا التي تسعى، بشكل طبيعي، للربط والتركيب تواجه بالتحدي. ويصدق الشيء نفسه على الغريب، ولكن في الوقت الذي يزعجنا عدم قابلية الربط بين طرفي التعارض في الغريب – العضوي وغير العضوي، السخيف والمخيف، المعنى واللامعنى، الجميل والشائن ،المنظّم والعنيف – وهذا يشكل جزءاً من تعريف الغريب، فإن التوتر في المفارقة إن لم يحلّ بالإقرار بأنّ أحد الطرفين هومجردّ مظهر، يتمّ على الأقلّ تجاوزه بالقبول بأنّ التناقض أمر عادي، ومن الممكن أن يضيف المرء هنا أن الغريب عادة، وربما بشكل رئيسي، أكثر عاطفية، بينما المفارقة تكون عادة، وربما بشكل رئيسي، أكثر ارتباطاً بالفكر

3- عنصر " البراءة "

إنّ أولى المتطلبات الشكلية للمفارقة هي وجود أو تجاور بين عناصر متناقضة متباينة، أوغير منسجمة، على أن يكون أحدها مبطلاً للآخر، غير أننا بحاجة إلى أكثر من ذلك. فليس من المفارقة في شيء وضع دلو من الماء بجوار نار حتى لو كان الهدف في نهاية الأمر إطفاءها. هناك المتطلب الشكلي الناتج عن وجود عناصر متعارضة، ولكننا بحاجة، بالإضافة إلى ذلك، إلى نيّة خلق المفارقة، أي التظاهر بأنه ليس لدى المرء أية مخططات شريرة ضد النار. إنّ التظاهر هذا يمكن أن يكون، وبشكل مخطط ،شفافاً جداً، إذا أعلن أحدهم أنه ينوي الجلوس بجانب النار طيلة الليل وقمنا بالردّ عليه بإحضار دلو من الماء فيمكن أن يكون هذا الردّ طريقة مقصودة للقول : " سنرى ذلك ! " على أنّ هناك

تظاهراً بأن هذا الرد لم يحصلْ. إن مستخدم المفارقة يتظاهر على الدوام بأنه لا علم له بمعناه الحقيقي أو بنيته، حتى لو كان ذلك بشكل شفّاف كما في التهكم.

وبشكل مماثل، فإننا عندما نلاحظ أن كاتباً ما، بسبب هفوة ما، قال شيئاً لم يقصد قوله (كالتورية في الفقرة السابقة مثلاً)، أو قال شيئاً يناقض ما قاله في جملة سابقة، فإنّ الأمر في حد ذاته، لايعتبر مفارقة، في الحالة الثانية لدينا المتطلب الشكلي المتمثل في التناقض المبطل، ولكننا بحاجة كذلك إلى أن نكون مدركين، لدرجة ما، عدم الوعي المطمئن، أو عدم الإدراك من قبل الضحية، أي افتراض بريء، ولكنه إيجابيّ أنه ليس هناك خطأ ما. إنّ الكاتب هذا يمكن، مثلاً، أن يكون قد لفت الانتباه إلى وجود تناقض في كتاب لكاتب آخر، وأن يكون قد فعل ذلك بطريقة تدلّ على الاحتقار، أو حب الأذى، أو التناول المزيّف، وبهذا يشير إلى أنه اعتقد نفسه معصوماً عن الخطأ.

إن الضحية النموذجية لموقف أو حدث يتسم بالمفارقة، هو بشكل أساسي إنسان بريء، وكما أن مذهب الشك يعتمد على الاعتقاد – فإننا نكون متشككين فقط بما يعتقده أحدهم، أواعتقده، أو من الممكن له أن يعتقده، كذلك فإن المفارقة في معظم المواقف المتسمة بها، لايمكن أن توجد بدون وجود " ضحية مكملة " (ALAZONY . إن الضحية هو رجل يفترض أو يؤكد بشكل أعمى أن شيئاً ما هو كذلك، أو ليس كذلك، أو أنه يتوقع بثقة أنّ شيئاً ما سوف يحدث أو لن يحدث فهو لايظن حتى من بعيد أن الأمور قد لاتكون كما يفترض، أو أنها قد تحدث بطريقة مغايرة لتوقعه، ولكن هذا لايعني أن الضحية هو دائماً على مثل هذه الدرجة من الثقة المتعالية، أوعلى هذه الدرجة من التصلّب الأعمى، بحيث نشعر أنه يستحق مايناله كل ماهو ضروري، وجود مجرد افتراض غير حتمي لدى الضحية على أنه ليس على خطأ. إذ أنه من الأمور الغريبة، فيما يتعلق بالمفارقة، اعتبار الافتراضات ادعاءً وقحاً، وبالتالي فإنّ البراءة تصبح جرماً. الجهل البسيط في مأمن من المفارقة، ولكن الجهل الذي يخالطه أقل درجة من الثقة يعتبر تفاخراً فكرياً ،وهو بالتالي يعاقب عليها. إن المرء لايستطيع أن يكون على ثقة بأنّ الشمس ستشرق غداً، لأنه، وكما في خرافة " ليوباردي " (LEOPARDI)، قد تقرر الشمس، رغبة في التغيير، ألا تشرق، بل أن تدعو " كوبرنيكس " أن يقنع الأرض لتحرك نفسها وتدور حول محورها إنّ المرء لايستطيع، كما في حالة " بونتياس بيليت " (PONTIUS PILATE) أن ينسى، بلا مبالاة، حادثاً وحيداً في حياته لأن هذا الحادث قد يكون الحادث الوحيد الذي يحفظ ذكرى وجوده، وهكذا فإن الدرع الوحيد ضد المفارقة هو الحذر الوحيد الذي يحفظ ذكرى وجوده، وهكذا فإن الدرع الوحيد ضد المفارقة هو الحذر المطلق، وهذا درع ليس بمقدور أي إنسان أن يحمله.

إذا كان الأمر يظهر وكأنه يضع مستخدم المفارقة في موقف فيه ميزة غير عادلة كلياً، فلا بدّ من الملاحظة أن مستخدم المفارقة نفسه مكشوف بشكل متساو مع الضحية. إذ أن مجرد استخدام المفارقة يتضمن افتراضاً بالتعالي، ولايمكن أن يقوم المرء بهذا الافتراض دون أن ينسى أحد أمرين، إما أن تنقلب الأمور هذه كما انقلبت ضد ويلبرفوس (WILBERFOCE) ،عندما حاول أن يجعل من " هاكسلي " قرداً، أو أن المرء قد يكون عرضة لمفارقة من مستوى أعلى من مستواه، كما تمثّل في قصيدة " مورجنستيرن (MORGENSTERN) التي هي بعنوان " والعكس بالعكس " (VICE VERSA) وهذه ترجمتها بشيء من التصرف.

بينما تغتسل مسْ هير على السهل الأخضر.
معتقدة أنّه لايمكن مشاهدتها،
وعلى الرغم من ذلك، ومن خلال منظار ثنائي ماكر
يسجّل كل تفاصيل جسدها
يقوم رجل من على تلةٍ مجاورة
بالتلصص لاشعورياً على الجميلة
وعلى الرغم من ذلك لم يخطر على باله قط
كيف أن الله ينظر إلى المتلصصين

وهكذا فإن مستخدم المفارقة يواجه بالحاجة نفسها لأن يكون حذراً بشكل شمولي، ولديه هنا فرص النجاح نفسها، ومع أنه ينبغي أن يمارس المفارقة الذاتية بشكل مستمر، فإنه يقع في مصيدة تلك المفارقة التي تنتج عن التراجع اللانهائي للمفارقة التي كانت إحدى مكتشفات فريدريك شليجل (FRIEDRICH SCHLEGEL) المهمة.

وربما يمكن توضيح كيفية تحوّل التوقع إلى مفارقة من خلال دراسة مفارقة الحوادث دراسة موجزة، وكبداية نقول إن حدوث شيء ما توقعت عدم حدوثه يشكل مفارقة، وكلما قويت توقعاتي أو ضعفت أسسها تصبح المفارقة أكثر وقعاً في النفس. إنّ الحدث الذي بكل بساطة لاتتوقع حدوثه من جهة أخرى، لايشكل مفارقة مهما قلت درجة احتمال حدوثه. فأنا لا أتوقع أن أقابل نمراً في شوارع ملبورن، ولن يكون من المفارقة في شيء، إذا قابلت واحداً. إنّ هذا الوضع ينطبق على الأقل على ما كان بالأمس. أما الآن، وقد صغت عدم توقعي ورفعته إلى مستوى الوعي، أي حوّلته بالفعل من عدم توقع إلى توقع بعدم حصول شيء ما، فإن مقابلتي للنمر تصبح مفارقة، وفي الواقع فإنه ينبغي علي أن اعتبرها مفارقة إذا قرأت في صحيفة المساء هذه عن شخص قابل نمراً في شوارع كوبنهاجن، وعلى هذا، فكلي يصبح غير المتوقع مفارقة يبدو أنه لابدّ من التشديد على عدم احتماليته، أو الإفتراض الإيجابي لذلك، وعدم الوعي المطمئن هذا يمكن أن يعزى إلى الضحية. إذا قابل صياد نمور محترف نمراً في شوراع ملبورن فإن هذا الأمر يعتبر مفارقة، كما أعتقد، إذ أننا نفترض أنّ صياداً محترفاً لديه توقعات إيجابية حول احتمال أوعدم احتمال ملاقاة نمور في ملبورن.

فهذه الحالة تشبه مجرد عدم تحقيق توقع ما. إذا فشل إنسان ما في الحصول على الترقية التي يتوقعها فلايشكل هذا مفارقة في حد ذاته، ولكنها تصبح مفارقة إذا عبر عن ثقته بأنه سوف يرقى، وأكثر من ذلك، إذا استبق الترقية بشراء سيارة جديدة. وهاك مثلاً آخر، في عام 1814 حدث فعلاً أن تنبأت " جوهانا ساوتكوت " (JOHANNA SOUTHCOTT) كتابة بأنها ستلد قريباً أمير السلام، وأقنعت اتباعها بذلك، ولكنّ عدم ظهور الأمير شكّل بشكل واضح مفارقة اللاحدث، ولكن إذا كان ما يحدث فعلاً عكس مايتوقع وليس مجرد نقيض له، فإنّ درجة أقل من الثقة تبدو كافية لإحداث المفارقة. فلو أنّ الرجل الذي توقع ترقيته أنزلت درجته بدلاً من ذلك فإنّ توقعه وحده يكون كافياً لجعله ضحية المفارقة : فمع أنه لم يعبّر فعلاً عن ثقته بالترقية فإنه بمجرد توقعها أظهر عدم وعيه المطمئن بإمكانية إنزال رتبته. وهكذا يكون الوضع في حالة " جوهانا ساوتكوت " فمع أنّ عدم إنجابها لأمير السلام بعد كل تلك الدعاية شكّل

مفارقة، كذلك فإنها لو أنجبت أمير الظلام لكان هناك مفارقة حتى ولو قلّت درجة الدعاية، وقلّ مستوى الثقة في ذلك.

وربما توجد قاعدة هنا يمكن تطبيقها بشكل عام : للحفاظ على المستوى نفسه من المفارقة فإن درجة التعارض بين تناقضات المفارقة يجب أن يتناسب عكسياً مع درجة اللاوعي المطمئن التي يشعر بها ضحية المفارقة، أو تلك التي يتظاهر بها مستعملها. وبطريقة أخرى، فمن الممكن جعل المفارقة أكثر تأثيراً إمّا بتشديد التناقض أو بتشديد البراءة الملازمين لها.

وفي المثال التالي نرى " جيبون " (JIBBON) [10] يستخدم الطريقة الأولى : فعلى افتراض أن حدثاً ما ينتهك بصورة كافية إحساساً عميقاً بصلاح الأمور، فإنه يمكن أن يعتبر مفارقة حتى لو لم تتم صياغة هذا الإحساس كتوقع مطمئن بأن الله لن يسمح لمثل هذه الأمور أن تحدث. يقوم جيبون بالتشديد على عدم التوافق الملازم للمفارقة بإنهاء روايته الموجزة عن سيرة متعهد لحم خنازير شرير، ورئيس كهنة بهذه الجملة.

" انتحل الغريب الكريه، وقد أخفى كل تفاصيل الزمان والمكان، قناع شهيد وقديس وبطل مسيحيّ، وتحوّل " جورج كابودوشيا " سيء السمعة إلى قديس انجلترا الشهير جورج، راعي الأسلحة، والفروسية وعصبة الجارتر "

ونادراً ما تكون هناك ضرورة لتقديم أدلة على مهارة جيبون في التظاهر بالبراءة. من جهة أخرى، فإنّ هناك احتمالاً أكثر أن نرى شكسبير يقدّم شخصياته كأبرياء حقيقيين، كالعاملين في جيش " جاك كيد " (JACK CADE) في الجزء الثاني من " هنري السادس " (HENRY VI):

- يعتبر النبلاء لباس المئزر الجلدي تحقيراً
- لابل إن أعضاء مجلس الملك ليسوا عمّالاً جيدين.
- هذا صحيح، وبالرغم من ذلك يقال " اعمل في مهنتك : وكأنك تقول " ليكن الحكام رجالاً عاملين "، وعلى هذا فنحن حكام.
- لقد أصبت

عند تقدم هذين البريئين فإنّ شكسبير لايلفت النظر بشكل ظاهر على سخافاتها، وهكذا الحال مع مستخدمي المفارقة الآخرين : فهم يقدمون لنا تنافضاً أو عدم تطابق، ويرتبون هذه العناصر بشكل يخلق تعارضاً أكثر حدة أو تأثيراً، دون أن يؤكدوا على حقيقة وجود عنصرين غير منسجمين. وبعبارة أخرى، ففي حين يكون الضحية بريئاً حقاً، ويفترض بكل ثقة أن ليس هناك أمر خطأ، فإن مستخدم المفارقة يدعي، فقط، البراءة، ويكتب أو يتصرف وكأنه ليس هناك أمر خطأ. ومما لاشك فيه، فإن الحديث عن " طريقة برئية بصورة مخادعة " فيه تضليل، حيث أن الادعاء يكون شفّافاً أو تقليدياً بصورة كبيرة، كما هو الحال في التهكم، بالرغم من أنّ التهكم يعتبر، بشكل عام، مفارقة في أدنى درجاتها. ولكن عندما يتوصل كاتب المفارقة إلى درجة من الحذاقة ويتبنّى بشكل مقنع لهجة رصينة أو ساذجة يمكن أن نراه على عتبة تطور يمكن أن يصل به إلى خلق شخصية تتسم بالمفارقة، كنا نرى عند تشوسر. إن التظاهر بالبراءة عند تشخيصه، كقولنا : " تشوسر الحاج " يشبه إلى حدّ كبير ضحية المفارقة البرئية حقاً. إنّ خلق هذه

(10) Edward Gibbon (1737 -1794) مؤرخ انجليزي بارز (المترجمان)

الشخصية لايعني في حدّ ذاته مفارقة إلاّ من خلال الوضع المتسم بالمفارقة الذي توضع فيه هذه الشخصية.

4. ضحايا المفارقة

بعد القسم السابق يبقى القليل الذي يمكن أنه نقوله تحت هذا العنوان باستثناء التمييز بين الطريق المختلفة التي يمكن أن يكون المرء فيها ضحية المفارقة، ويمكن أن نبدأ بالتمييز بين موضوع المفارقة وبين ضحيتها. إنّ موضوع المفارقة هو ما يتحدث عنه مستخدمها، أو ما يشير إليه، عندما يعرّف " أمبروز بيرس " (AMBROSE BIERCE) في مؤلّفه " قاموس الشيطان " (DEVIL'S DICTIONARY) " اللامعقول" (ABSURDITY)على أنه " قول أو اعتقاد يتعارض بوضوح مع رأي المرء " فإنّ موضوع مفارقته هو ثقة الإنسان بنفسه، وهذا مايبرر التعريف. في أحد أكثر لمساته تألّقاً يجعل " صموئيل بتلر " بطله يقول في كتابه " إيرون " (EREWHON) بعد أن ينجو بصعوبة من الغرق : " كما أراد الحظ، فقد كانت العناية الإلهية بجانبي " نرى هنا أن موضوع المفارقة كان المبدأ الديني المسمى العناية الإلهية بجانبي " نرى هنا أن موضوع المفارقة كان المبدأ الديني المسمى العناية الإلهية الخاصة. وعندما كتب جونسون " كان بولينبروك رجلاً تقياً " فإن "بولينبروك " هو موضوع المفارقة مع أنه إنسان، وسيكون من خلط الأمور لو أسميناه ضحية المفارقة، رغم أن هذه التسمية لن تكدر عيشنا. قد يكون موضوع المفارقة إنساناً (لما في ذلك مستخدم المفارقة نفسه)، موقفاً ما، اعتقاداً، تقليداً إجتماعياً، مؤسسة إجتماعية، نظاماً فلسفياً ديناً ما، وحتى حضارة برمتها، أو حتى الحياة نفسها.

أما ضحية المفارقة فإنه ذلك الشخص الذي يورطه لا وعيه المطمئنّ بصورة مباشرة في موقف يتسم بالمفارقة، فلو أخذ امرؤ ما مايقوله جونسون عن " بولينبروك " مأخذاً جاداً لكان ضحية المفارقة. ولو تم اكتشاف أنّ " بولينبروك " كان إنساناً تقياً في التقييم النهائي للأمور لكان جونسون هو ضحية المفارقة، وإلى المدى الذي يقدّم فيه بتلر بطله على أنه لايعي التناقضات في ما يقوله، وليس على أنه يستخدم مفارقة، فإن هذا العرض يجعله ضحية المفارقة. وفي مرات ليست قليلة في الروايات والمسرحيات لايكون بمقدور المرء التأكد من أنّ شخصية ما تستخدم المفارقة أو يكون ضحية لها، كما يعرضها كاتب يتسم بالمفارقة، مع أنّ موضوع المفارقة قد يكون واضحاً بشكل كامل.

وهناك بعض المفارقات التي يبدو أنها تخلو من موضوع أو من ضحية، فقول " إزرا باوند " المتسم بالتبخيس " إنّ لحم الضأن المطبوخ في الأسبوع قبل الماضي في الغالب غير سائغ : يمكن بشق النفس، اعتباره مفارقة تستهدف لحم الضأن، وسيكون من مظاهر اليأس الإدعاء بأن هناك دائماً ضحية افتراضية، وهو ذلك الشخص الذي يمكن على سبيل التخيل أن يأخذ القول مأخذاً جاداً. يتظاهر إزرا باوند بالطبع بأنه يتحدث بجدية، ككل كتاب المفارقة، وعلى هذا يمكن أن يسمّى " شبه ضحية ". وهذا المفهوم يصبح أكثر إثارة وفائدة عندما يقوم كاتب المفارقة كتشوسر ليس فقط بالتظاهر بأنه جاد، بل أيضاً بتقديم نفسه بشخصية ضحية نموذجية للمفارقة، وربما يمكننا الآن أن نرى الطرق المختلفة التي يكون فيها المرء ضحية للمفارقة.

1– أولئك الذين هم، بشكل دقيق، موضوع المفارقة، ويمكن تقسيم هؤلاء إلى طبقتين.

أ- أولئك الذين يتحدث المرء إليهم حديث مفارقة. يقوم الشيطان بمخاطبة الملائكة الساقطين مخاطبة تتسم بالمفارقة، وذلك في الكتاب الأول من الفردوس المفقود :

" أم هل اخترتم هذا المكان
بعد عناء المعركة لتريحوا
قوتكم المنهكة، لما تجدونه من استرخاء
في النوم هنا، كما هي الحال في أودية الجنة؟
أم في هذا الوضع المهين هل أقسمتم
على عبادة الغالب؟

فالملائكة الساقطون يدركون أنهم ضحية مفارقة الشيطان، لأنهم يردّون بالشكل المناسب : لقد سمعوا وخجلوا .

ب . أولئك الذين يتحدث عنهم المرء حديث مفارقة. ففي رواية " دير نورثنجر " (NORTHANGER ABBEY) وبعد مشهد تكون فيه اليزابيث ثورب ضحية مفارقة، وهي تعبّر كذباً عن احتقارها للرجال بشكل عام، ولشابيّن بشكل خاص، تجعلها " جين أوستن " موضوع مفارقة :

" وهكذا، لإظهار استقلالية الآنسة ثورب وتصميمها على إهانة الجنس انطلقن في الحال، وبأقصى سرعتهن، للحاق بالشابين "

وفي " هيلينا " للكاتبة، " إفلين واو " (EVELYN WANGH) يقول المعتذر المسيحي لاكتانيوس :

" ترى أنه بالإمكان، وبشكل متساو، إعطاء الشكل الصحيح إلى الشيء الخطأ، أو الشكل الخطأ إلى الشيء الصحيح، ولنفترض أنه في السنوات القادمة، عندما تبدو متاعب الكنيسة وقد انتهت سيأتي مرتدّ من طبقتي، مؤرخ مزيف، لديه عقل

" شيشرون" أو " تاسيتس " وروح حيوان " وهنا أمال رأسه باتجاه قرد الجبون، الذي أخذ يشدّ سلسلته الذهبية، ويلغو طلباً للفاكهة "؟

2. أولئك الذين يكونون في موقف يتّسم بالمفارقة دون أن يعرفوا ذلك، وهذه طبقة كبيرة ومتنوعة، يمكن تقسيمها إلى :

أ. من لايقدرون على إدراك أنهم يخاطبون خطاب مفارقة. فعندما يستعمل السيد " بينيت " المفارقة في " الكبرياء والتحامل " فإن ضحاياه غالباً ما يكونون علىغير وعي بها : " مارأيك يا ماري؟ إذ أنك سيدة شابة ذات تأملات عميقة كما أعرف، وتقرأين كتباً عظيمة، وتختارين مقاطع منها".

فلو كانت ماري أكثر إدراكاً أو لو كان السيد " بينيت " أكثر وضوحاً في مفارقته، لفهمت ماري وارتبكت كما فعل الملائكمة الساقطون. وكما هو الحال، يخبرنا الكاتب أنها " تمنّت أن تقول شيئاً ذا معنى، ولكنها لم تجد السبيل إلى ذلك ". وعلى هذا فهي موضوع مفارقة بالمعنى 1(أ) وضحية موقف يتسم بالمفارقة يتمثل في فشلها في إدراك المعنى الحقيقي لكلماته، وافتراضها أنه لم يكن يستخدم المفارقة. أما السيدة " دي تورفال "

في " العلاقات الخطيرة " (LES LIAISONS DANGEREUSES) فهي في موقف يختلف قليلاً عن موقف ماري، إذ أنّ عدم قدرتها على إدراك أنّ الرسالة المرسلة إليها من باريس من قبل فيكونت دي فالمون" هي حديث متصل مزدوج المعنى، ليست ناتجة عن، بلادتها، فهي تقرأ كلماته :

" لم أحصل على سعادة أكبر في الكتابة إليك، لم أشعر قط بعاطفة لذيذة مليئة بالحياة وأنا أقوم بالكتابة، يبدو أن كل شيء يزيد من نشوتي. الهواء الذي أتنفسه كله لذّة، الطاولة التي أكتب عليها، والتي لم تستعمل من قبل لهذا الغرض، أصبحت في عيني معبداً مقدّساً للحب، كم زاد تقديري لها الآن بعد أن خططت فوقها قسمي بأن أحبّك إلى الأبد، أغفري لي، أرجوك، هذه المشاعر الهائجة، ربما ينبغي ألاّ أستسلم إلى هذه الدرجة، إلى عواطف جامحة لا تستطيعين المشاركة فيها، ولكن يجب أن أتركك لبرهة حتى أهدئ هيجاناً يتصاعد باستمرار ويتحول بسرعة إلى ما لا أستطيع السيطرة عليه ".

ولكنها لاتعرف، ولم يكن بمقدورها أن تعرف، ما قاله إلى الماركيز " دي ميرتويل " :

" كنت أستخدم " إميلي " كمكتب أكتب عليه إلى معشوقتي الجميلة، وأن أشعر بتسلية حيث سأرسل لها رسالة مكتوبة في السرير ، وأنا تقريباً بين ذراعي امرأة ساقطة (رسالة متقطعة وأنا أرتكب خيانة صارخة) وفيها أصف لها بدقة وضعي وتصرفي ".

وتقع قصة " شارلز لامب " (CHARLES LAMB) عن طالب جامعة اوكسفورد في الباب نفسه، إلا إذا تم اعتبارها مجرد خدعة وليست مفارقة وفي هذه القصة يقوم الطالب بتوجيه سؤال يريك حمّالاً يحمل أرنباً، فيقول له : " لطفاً يا صديقي، هل هذا أرنبك / شعرك أم هو شعر مستعار ؟ " إنّ الإشكال الذي وقع فيه الحمّال هو أنه لايستطيع فهم هذا المزيج اللامعقول بين سؤال متوقع وذي علاقة بالوضع " هل هذا أرنبك (HARE) " وبين سؤال معقول ولكن لا علاقة له بالوضع " هل هذا شعرك أم هو شعر مستعار؟ " وبينما يعتقد أنه بإمكانه الإجابة على الجزء الأول كما سمعه، يربكه بقية السؤال، مع أنه لايعرف سبب ذلك[11]

ب. أولئك الذين لايقدرون على إدراك المفارقة غير الموجهة ضدّهم. وكمثل لذلك يمكن الذهاب إلى " بودنهيد ويلسون : (PUDD'NHEAD WILSON) للكاتب " مارك توين MARK) .TWAIN)

" كانت قد مضت بعض السنوات على ويلسون وهويسلّي نفسه بصورة شخصية بعمل تقويم غريب، هوعبارة عن رزنامة فيها قليل من الفلسفة المزعومة مصاغة عادة بشكل يتسم بالمفارقة تذيّل كل تاريخ فيها، وقد اعتقد القاضي أن حذلقات وخيالات ويلسون هذه كانت خفيفة الظلّ وحسنة الصياغة، وهكذا حمل بعضها معه في أحد الأيام وقرأها على بعض المواطنين البارزين، الذين لم يتبينوا المفارقة فيها لتشتت أفكارهم، وقد قرأوا هذه السخافات

[11] كلمتا "hare" (أرنب) "hair" (شعر) كما يلاحظ متشابهتان في لفظهما (المترجمان)

الهازلة بجدية تامّة، وقرروا بدون تردد، أنه إذا كان هناك أي شك في أن " ديف ويلسون " مجنون، ولم يكن هناك مثل هذا الشك، فإنّ ما اكتشفوه عنه من خلال هذه الكتابات أزال هذا الشك نهائياً".

لقد فشلوا في فهم مفارقة ويلسون، كما فشلت ماري بينيت في فهم مفارقة أبيها، ولكن بما أن المفارقة غير موجهة ضدهم فهم ليسوا ضحاياها. إن المفارقة التي هم ضحيتها هي من صنع أيديهم، إذ أنهم شديدو الثقة بحكمتهم، وعلى جهل شديد بجهلهم، وبالطبع فإن الكثير من المفارقات اللفظية تصاغ بشكل لايجعلها ظاهرة " مباشرة " ولكنّ مستخدم المفارقة الذي يقوّي مفارقته عن طريق التضليل المؤقت لقرائه، يمكن أن يقال عنه بصعوبة أنه جعل منهم ضحايا لها. وعندما يصبح تضليل القراء هجوماً عليهم يتسم بالمفارقة، كما هو هجوم أو بديل لهجوم على شخص آخر، أو موضوع آخر، يصبح هؤلاء القراء ضحايا في المعنى : أ (عندما يدركونها) أو في المعنى 2: أ(عندما يفشلون في إدراكها). " الملاذ الحسن " (FAIR HAVEN) لبتلر تجعل من المسيحية ضحية حسب المفهوم 1: ب، وكذلك يجعل من المسيحيين الذين – حسب تخطيطه – سيفشلون في إدراك مفارقته ضحية حسب المفهوم 2: أ

ج . أولئك غير القادرين على التعرف على أنهم ضحايا الظروف والتآمر، إذ لا يكاد المرء يحتاج إلى أمثلة لهذا النوع المألوف من الناس، فأسما، "أوديب وعطيل" يكفيان لهذا الغرض.

د. أولئك غير القادرين على إدراك أن كلماتهم تخونهم، وهؤلاء يشكلون أيضاً طبقة كبيرة ومألوفة، ويكفي هؤلاء الذين لايملكون مرآة أن يستحضروا " بولونيوس " (POLONIUS) أو " العمة نورس " (AUNT NORRIS) اللذين لايظنان أبداً أنهما يدينان نفسيهما.

3. أولئك الذين يعرفون أنهم في موقف يتسم بالمفارقة.

لو عرف " أوديب " من هو، وماذا فعل، ولو عرف بنثيوس أن الأجنبي المخنث الذي أوقفه كان " ديونيسوس " ولو لم ينس " دون كيخوتة " أنه كان مجرد سيد قروي فقير، لما أصبحوا جميعاً ضحايا مواقف تتسم بالمفارقة ومع ذلك فمن الممكن أن يكون الإنسان ضحية موقف كهذا بالرغم من معرفته به. تصوّر إنساناً حرم من كل ما يجعل الحياة تستحق العيش، وعندما أصبح بلا أسنان ولا عينين، ولا ذوق، وبلا أي شيء، نزلت عليه صدفة ثروة غير متوقعة كانت ستكفيه لاشباع كل حواسه، ولكنّ الحس الوحيد الباقي له (كما سنتصور) هو الحسّ بالمفارقة، وهذا يمكنه من رؤية نفسه في موقف يتسم بالمفارقة، وقد يشعر وكأن الله أو الحياة تستهزئ به، بشكل متعمد، وفي هذه الحالة يصبح ضحية حسب المفهوم 1، ولكنه قد لايضطر للشعور بذلك، وكلما قوي إحساسه بالمفارقة كلما تمكن من فصل نفسه عن الموقف ليصبح من خلال فكر مزدوج، المراقب المتسم بالمفارقة لذاته كضحية.

■■

أنبياء في وطنهم

بقلم ايرينا ستريلكونا

■ ترجمها عن الروسية ■
■ عاطف أبو حمزة ■

"الحريق لفالنتين راسبوتين و"قصة "بوليسية محزنة" لفيكتور استافييف و"الخير لقدام" لفاسيلي بيلوف..هي كتب ثلاثة لثلاثة من أفضل الكتاب الروس، تقف في صف واحد عند حافة الانعطاف العظيم الذي بدأ منه هذا الزمن العكر الذي نعيشه الآن.

وهذه المقالة هي محاولة لقراءة هذه الكتب بعد عشر سنوات من صدورها.

راجت أسماء الكتب بحد ذاتها- "الحريق" قصة بوليسية محزنة"، "الخير لقدام" تُقرأ الآن وكأنها أسماء تنبوءية محذرة. أما عندما صدرت هذه الكتب فلم يفكر أحد بهذا . إلا أن هذه الكتب تبدو وكأنها أسرعت الخطو إلى القارئ لكي لا تُفلت العصر، حيث كان الكتاب الأدبي ذو الموهبة الواضحة يُقبل وكأنه ظاهرة اجتماعية هامة، بينما كان الجدل الأدبي يطرح أكثر قضايا الحياة الروسية ايلاما.

هذه الميزة المنفردة لأدبنا كانت، بالمناسبة، معروفة جداً في الغرب، فالمؤرخ والكاتب الصحفي الأمريكي هـ. سولزبيري، مثلاً ، كتب في مذكراته أن الأدب الروسي قادر أن يعلم عن وضع بلاده أكثر من كل الاستراتيجيين والمحللين المختصين بالشؤون السوفييتية في مجالس الأمن، ومعاهد الأبحاث.

ما زلت أذكر "أمسيات معاصرنا" في بداية الثمانينيات ، عندما كان آلاف المستمعين يتلقفون كل كلمة من كلمات راسبوتين واستافييف وبيلوف.وفي أيامنا هذه غير الكثيرون من المعجبين القدامى بموهبة استافييف موقفهم من هذا الكاتب تغييراً حاداً.

وحدث هذا لأسباب ذات طابع سياسي. ولكن مهما كانت تصريحات وآراء استافييف المعلنة (وأياً كانت المقالات التي تنتقد مواقفه) ، فإن هذا لن يلغي ولا يستطيع أن يلغي ذلك الإعجاب بـ"الانحناءة الأخيرة" ،ولا يمكن أن يلغي دموع بطل قصة"السرقة" الصبيانية المشرقة، ولا حقيقة الحرب في "الراعي والرعية" ولا حساء السمك التعاوني في بوغانيدا من "السمكة الملكة "... فأستافييف يظل استافييف وظل واحداً من أهم كتاب النصف الثاني من القرن العشرين ولذلك كان توقيعه ضرورياً على رسالة "مهندسي النفوس البشرية" و"متعهدي البيريسترويكا" التي نشرة في جريدة" الازفيستيا " في الخامس من تشرين الأول 1993. ولم يكن اسم استافييف في موضعه حسب الحروف الهجائية، بل

كان آخراً – الثاني والأربعين، مع أن اسمه الأسم الأدبي كان الأكثر وزنا، بينما الأسماء الأخرى التي قبله– قلما كانت تعني شيئاً.

لنعد الآن إلى موضوع مقالتنا. هل كان هناك ما لا يتوقع في كل ما جرى لبلادنا في أوساط الثمانينيات ؟ هذا السؤال ليس مجرد سؤال صعب بالنسبة لروسيا، بل هو سؤال مؤلم. غير أن السنوات العشر التي عشناها طرحته بحدة، إذ لا مفر منه طوال سنوات ما بعد الحرب لم يكن ممكنا التخلص من الشك بشأن " عامل المفاجأة" الذي ابتدعوه لتفسير سبب تراجع الجيش السوفييتي أثناء الحرب حتى أبواب موسكو. ما هي المفاجأة التي وقعت في العام 1941؟. وفي أواسط الثمانينيات ؟. ألم يطرح شوكشين قبل موته سؤاله المأساوي: "ماذا يجري لنا؟" . ألم يحذر في وداعه الأخير: "ثق أن كل هذا لم يكن عبثاً: أغانينا وحكاياتنا وأعباء انتصارنا الهائلة معاناتنا لم تكن عبثاً. لا تتخل عن كل هذا لقاء شمة عطوس"؟ . وكانت قد دوت في روسيا ملامة فيودورابراموف المريرة في رسالته إلى أبناء وطنه، التي كانت موجهة طبعا إلى الشعب بأسره. لقد قال الروس كثيراً ولكن هل سمع ما قالوه ؟ . "روسيا يا روسيا، حافظي على نفسك ، حافظي...."– سطور روبتسوف التنبؤية حيث يشير، وبشكل مباشر إلى "تتار ومغول أزمنة أخرى". ويوري كوزنيتسوف يقول: "وتراقصت ابتسامة المعرفة على وجه المجنون السعيد". إنها كتب ثلاثة تقف جنبا إلى جنب . اعترف فيكتور استافييف بأن رواية" قصة بوليسية محزنة "كان يمكن أن تنتظر، لأنها لم تهذب بعد، إلا أن الظروف تطلبت أن يقدم هذا العمل بأسرع ما يمكن إلى محكمة القراء. ما هي الظروف المقصودة ؟ .انتقدوا أيضا فاسيلي بيلوف لتسرعه في إصدار رواية "الخير القدام". غير أن بيلوف بدأ الحديث في هذا العمل، وبأعلى صوته، عن أزمةالتقدم التقني العالمي كله، فسبق بشوط كبير مؤتمر منظمة الأمم المتحدة الذي عقد في ريو دي جانيرو في حزيران العام 1992 حول البيئة والتطور. من الملحوظ أن النقد التقدمي اكتشف لدى بيلوف في روايته هذه ولدى استافييف في رواية "قصة بوليسية محزنة" افتراء على المثقفين ولا سامية خفية. وبعد انقضاء عشر سنوات أصبحت المسألة اليهودية معلنة. أما بشأن المثقفين فإن أدب الأباطيل والأقاويل الصحفي الاجتماعي في السنوات الأخيرة قد مزج المثقفين مع الأقذار واتهمهم بالجهل وبالخيانة...الخ.

لا تكتسب التنبوءات قيمتها إلا إذا تحققت، كما يقول ليونيد ليونوف في "الهرم" .

في السنوات الأخيرة انهال علينا سيل من المذكرات التي تعرض علينا كل ما أمكن من الرؤى المستقبلية الحكيمة، ولكن بعد تراجعي كما يقال، وبعد وقع الأحداث . أنه لمن العبث أن نقوم بالبحث في هذا النثر السياسي الاعترافي ولو عن تصور بسيط عما كانت عليه حياتنا الروسية عشية البيريسترويكا، وكيف كان الإنسان الروسي. كل القادة السابقين ومن كل المستويات وكذلك القيادات الجديدة – ميالون للنظر إلى شعبهم من خلال" الإنسان الاقتصادي"المنتج والمستهلك للمنتجات الصناعية والزراعية. ولكن إذا نظرنا من الجانب الإنساني إلى هذا المؤشر التقني البحت ،مثل عدد الاختراعات... وهو أن بلادنا قدمت في العام 1981إلى المنظمة العالمية للملكية الذهنية طلبات لتسجيل 196ألف اختراع– وهذا أكثر مما قدمته أية دولة أخرى. وفي السنة الأخيرة من وجود اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفييتية لم يقدم سوى 83ألف طلب– إذا نظرنا إلى هذا المؤشر نقول لا بد

أن هناك أسباباً حالت دون تولد الأفكار الجديدة لدى الناس المبدعين. المخترع يعيش المستقبل دائماً ، وإذا ما خبا خياله فهذا يعني أن هناك شيئاً ما غير طبيعي في المستقبل.

لقد كُتب حتى الآن من المقالات والكتب عن الانهيار لنظام الدولة الأمتن، كما كان يبدو، وكشف النقاب عن أسرار تجسسية ، بما لا يسمح لأحد في نهاية التسعينيات لا عندنا في روسيا ولا في الغرب أن يحاول التشكيك في مسالة دور"ماروءا الكواليس العالمية". إلا ان نشاطات مختلفة القوى– خارج البلاد وداخلها – المدروسة والمنسقة لا تعفينا، مع كل ذلك، من طرح هذا السؤال الصعب والمؤلم :كيف استطعتم أن تتخلوا عن أولوياتكم لقاء شمة عطوس؟

في العام 1985 أجاب على هذا السؤال من خلال تأملاته بطل قصة فالنتين راسبوتين "الحريق" ايفان بتروفيتش.

"في السنوات الأخيرة ظهر نوع خاص من الناس، لا هم رخيصون تماماً ولا هم ضائعون نهائياً، وهم بتنقلهم الدائم لا يركضون وراء النقود، اذ تفلت النقود التي تصل إليهم من أيديهم بأيسر السبل، إلا أنهم كمن يطاردهم النبذ الطائفي ، كالمبتلين باللامبالاة تجاه أي أمر كان. مثل هذا الإنسان لا يساعد نفسه ولا يقدم المساعدة لغيره. ينفذ طقوس الحياة مختصرة، فلا أسرة له ولا أصدقاء ،ولا أية ارتباطات ، وكأنه يرمي الحياة وراء ظهره كالعقاب الذي يريد له أن يمر بأسرع ما يمكن"

– لقد ظهرت أمام إيفان بتروفيتش "الحافة– الحافة التي لا شيء بعدها". في السابق كان بارزا وجود القرية العام المرتب، هذا الوجود الذي لم يتمتن بالعادات والقوانين التي وضعت بالأمس فقط. كانت القرية قادرة على الصمود في وجه المصيبة المشتركة ، على الرغم من أنه كان يوجد في القرية أناس مختلفون– هكذا، جاءوا معا إلى قرية"ليس بروم خوز"(*) . وهنا" تعلم، حتى الأهل الذين كانوا يعيشون ويعملون كتفا الى كتف، تعلموا أن ينظروا شزرا إلى كل من يحرك الحق ويتحدث عن الضمير تمسكا بالأعراف القديمة".

صار ظاهرة اعتيادية استخدام السيارات سعيا وراء السكر ، وكذلك السرقة من المنشرة والاتجار في السوق السوداء :"لم يكن مقبولا ولا ممكنا، فصار مقبولا وممكنا. كان ممنوعا فصار مسموحا . كان يعتبر عيبا وخطيئة قاتلة، ويعتبر الآن مهارة وشجاعة. إلى متى سنظل نضيع من أيدينا ما كنا نستند إليه دائماً ؟– يسأل ايفان بتروفيتش نفسه– من أين، من أية مؤخرات وأية احتياطات ستأتينا النجدة المنشودة؟" .

أريد أن أذكر أن هذه الأفكار لم تخطر لايفان بتروفيتش اليوم، في عهد الدمار الرهيب، بل في تلك الأوقات التي كنا نتصورها من شدة حنيننا للوطن، أوقاتاً سلمية موفقة. في تلك الأوقات بالذات أحصى مدير المدرسة في قرية" ليس بروم خوز" أن عدد الرجال الذين قضوا نحبهم موتاً غير طبيعي خلال السنوات الأخيرة يقارب عدد الرجال الذين ماتوا خلال الحرب كلها في القرى الست التي كانت موجودة ، والتي تشكلت منها هذه القرية. هناك من مات رمياً بالنار في حالة السكر ، وطعناً بالسكاكين ، أو غرقاً وتجمداً ، ودهساً في ورشات التحطيب بسبب عدم انتباههم أو عدم انتباه غيرهم.

(*) ليس بروم خوز= اختصار لثلاث كلمات روسية تعني منشأة تصنيع الأخشاب -المترجم.

وبعد الحريق سيضاف قبران إلى مقبرة القرية. لكن هذين الاثنين لم يلقيا حتفهما في النار، بل لأنهما تعاركا حتى الموت : شريف كان يدافع عن أملاك الدولة ونهاب.

لماذا حدث في القرية السيبيرية. إن الحريق لم يوحّد بين الناس بل فرقهم عن بعضهم، لماذا حدث أن من اندفع إلى المخازن المحترقة لانتشال الأرزاق ليس فقط المعربدون الغرباء بل إن بعض السكان القدامي راح يجر إلى بيته كيس طحين أو يدس وراء رجليه علب الخواتم والأقراط؟

لا تحمل تأملات إيفان بتروفيتش أي حقد على رجال الميليشيا: إلى أين ينظرون؟ ولا يحلم بجعل القوانين صارمة، كما يفعل ذلك في أيامنا هذه الرأي العام التقدمي.

لقد فسر إيفان بتروفيتش لنفسه لماذا راح اللصوص أمثال أولئك المعربدين الذين تنظموا في قوة واحدة مع قوانينهم وقيادتهم يتواقحون: "الناس الذين اصطدموا بتكتل لم يسبق له مثيل، تكتل قائم لا على أفضل ما في الإنسان، بل على ما هو أكثر سوء فيه، ارتبكوا وحاولوا التماسك بعيدا عن المعربدين". في القرية مئات الناس وعشرة فقط هم الذين استولوا على السلطة. هذا ما لم يستطع إيفان بتروفيتش أن يفهمه. ولكنه عندما فكر بهذا أدرك أن الناس" انكفؤوا على أنفسهم ، كل بمفرده ومنذ زمن بعيد، قبل حدوث هذا ، وأن المعربدين ما كانوا يفعلون إلا التقاط واستخدام ما تخلى عنه الآخرون ولم يستخدموه"

ولا يرحم إيفان نفسه خلال تقصيه اللاحق لجوهر ما حدث للناس. أن في داخله، في نفسه– وليس في داخله هو فقط– تنافراً كبيراً . والفوضى في داخلك أكثر خطراً من الخطو الذي حولك...

كل ما كتب عنه راسبوتين في قصة " الحريق" تكرر بعد ذلك على نطاق البلاد كلها: اشتعلت النار وراحوا ينتشلون كل لنفسه ، محاولين اختطاف أكبر قدر ممكن. تراجع الناس على نطاق روسيا كلها أمام" التكتل" القائم لا على الأفضل ، بل على أسوأ ما في الإنسان : على المصلحة الذاتية والخيانة والاحتقار" هذا البلد ". أما" التكتل" فقد راح يتلهى ملقيا للشعب بحصصه: خذ ،فكك ، شارك في القسمة، دس هذه العلبة وراء أرجلك . في هذا كان– إضافة إلى الخداع الوقح – استهزاء متقن بالمفاهيم الروسية حول العدالة التعاونية ، هذه المفاهيم التي عبر عنها فيكتور استافييف بشكل رائع في "السمكة الملكة" ، إذ قال : " حافظت فرقة الصيادين في بوغانيدا على عادة إطعام الجميع حساء السمك من قدر مشتركة دون تمييز أو انتقاء وبهذا كان الرجال الحاقدون في زمن ما ومكان ما آخرين، كان ، حتى أكثر الرجال شراسة وابتعادا عن الناس، كانوا يطهرون نفوسهم"

وفي قصة بوليسية محزنة " ظهرت عند استافييف أيضاً تعاونية متحابة من صبية "كل الشعوب" ، الذين اجتازوا مدرستهم الحياتية الأولى، والأهم، تحت أنظار محولة سكة الحديد الخالة غرانيا. أنها مدرسة استافييف نفسه. لقد غير أحد الكتاب الصحفيين الاجتماعيين في أيامنا هذه استافييف بماضيه في دار الأيتام – واعتبره السبب الأول لغياب الجذور ، مع أن استافييف كان من أوائل من ساعدنا من خلال" الانحناءة الأخيرة" و"السرقة" على أن ندرك كيف كانت روسيا تمضغ وتكيف التعاليم الغريبة عنها حول البروليتاريا حسب ما يطيب لها، وكيف رجعت إلى تقاليد الحقيقة والضمير العريقة.

ولكن لماذا لم يضع الكاتب فيكتور استافييف في طفولته اليتيمة؟ لماذا لم يضع بطل " قصة بوليسية محزنة" ، اليتيم أيضاً ، ليونيد سوشنين؟ ولماذا خاف سوشنين على ابنته؟ لماذا يرى أن جيلها المطمئن هو" أكثر الأجيال مأساوية في كل الأزمنة"؟ في ختام الرواية يرى سوشنين حلما– وكأنه يحمل ابنته سفيتكا على قطعة جليدية عائمة محاولا انقاذها ولكنه لا يستطيع تجاوز تيار من المياه الحارة العكرة، فتتحول القطعة الجليدية إلى ورقة دفتر بيضاء وتطير إلى مكان ما...وقد اعتبر أحد النقاد أثناء دراسة هذه الرواية، هذا الحلم حلما أدبياً نسج بناء على توصية. إلا أن ما ثبت هو أن الحلم حلم نبوئي. إذن من هو الذي أوصى على هذا الحلم؟

بدأ استفييف وكأنه قد قذف بروايته "قصة بوليسية محزنة" في وجه ما يسمى بالمجتمع المثقف– قذفها بكراهية وحقد ما كان لهما إلا أن يرتدا عليه ذاته. غير أن هذا موضوع آخر. ولكن عند ذلك اتهموا الكاتب بأنه يكثف الألوان: فأين شاهد مثل هذه المدينة التي يحس المجرمون فيها بأنهم أحرار خارج العقاب؟ لفت انتباههم أيضاً أن بطل استافييف يدين الرأفة الروسية الأزلية التي بسببها يعيش كل النصابين والأوباش حياة رغيدة. إلا أن هذا الخط لا يطرحه استافييف للمرة الأولى، إذ كتب وبغضب عن "المرض الروسي" وهو مرض الشفقة على" المعتقلين المساكين" في قصته القديمة "آل ميدفيديف" وفي أعمال أخرى غيرها. كانت ردود فعل قراء" ليتيراتورنايا غاريتا" (الجريدة الأدبية) إذ ذاك ، هؤلاء القراء الذين كان يؤثر على انفعالاتهم الأدبية كتاب هذه الجريدة بالدرجة الأولى، كانت ردود فعلهم متميزة بالمناسبة ليس في هذا ما يستحق للوم فنحن جميعاً لا نخلو من الانفعالات.

وهكذا ن في العام 1986 انفعل أحد قراء "ليتيراتورنايا غاريتا" انفعالا سلبيا تجاه رواية "قصة بوليسية محزنة" . لقد نفرته لغة الرواية الفظة وكثرة اللهجة المحكية والتعابير العامية، ليس فقط في كلام الشخصيات المباشر، بل في نص المؤلف كذلك. لم يتقبل قارئ " ليتيراتورنايا غاريتا" تصوير استافييف لمثقفي المدينة السيبيرية الكبيرة: "لقد ألف استافييف رواية معادية للمثقفين ومعادية للعقل . فاستافييف يدين المثقفين في كل ما هو مؤسف ومرير مما حدث عندنا. ولكن أين هم الأعلون في مدينة فييسك؟".

يتضح من الرسالة أن سؤال القارئ عن" قيادة مدينة فييسك" هو سؤال عن قيادة البلاد كلها. وهنا خيب استافييف أمل القارئ ، اذ انه مضى في غير الطريق الذي توقعوا أن يسير فيه.

لنتوقف قليلاً عند مشكلة "الأعلين" كواحدة من الملامح المميزة للواقعية الاشتراكية. فلا راسبوتين ولا استافييف ولا بيلوف تباهوا أبداً بانتقاد القيادة ، وهو الأمر الذي بنيت عليه منذ مدة وجيزة شهرة أدبية مغايرة ،وتحت رعاية كلية من قل"الأعلين" أنفسهم (علناً أم سراً) . فقد كان ذلك نقداً حزبياً يتفق تماماً مع ما يوجه جمهور القراء في الاتجاه الضروري : يسمع صوت الكاتب ، فتتخذ في اللجنة المركزية القرارات الحزبية المناسبة، فيزيحون القيادي المتخلف ويحتل مكانه قيادي جديد تقدمي ، والأحسن إذا جاء إلى مكان "إنسان غريب"

والآن يقوم المناضلون ضد القيادة في كتاب مدرسي– حالي ديمقراطي– للمرحلة الثانوية،حسب خدماتهم . في الكتاب وردت قائمة كاملة من الكتاب والممثلين والمخرجين "الطليعيين والتقدميين"

الذين كانوا ينتقدون السلطة فيما قبل البيروسترويكا ويتعطشون للتبديل. لكن فالنتين راسبوتين عُدَّ في كل ما كان سابقاً كان يناسبهم. مما يشار إليه أن مؤلفي الكتاب، وهم الذين يتمتعون، كما يتضح ، بخبرة حزبية، ولذلك استوعبوا بسرعة الحزبية الثانية ، لم يضموا استافييف لا إلى قائمة "المسلفيين " ولا إلى قائمة " الطليعيين والتقدميين" . والان لا أحد يعرف أين سيضعونه. عندما قدر لأندريي بيتوف* أن يلقي كلمة التحية بمناسبة منح استافييف جائزة "تريوطف " (النصر)، زخرف بيتوف كلمته باستشهاد لم يأخذه من استافييف ، بل من جفانيتسكي** . وكان رد أحد أكبر أدبائنا الحاليين جديراً ببطل" قصة بوليسية محزنة" ، فقد أعلم استافييف جمهور "تريوطف شاكرا بأنه كاتب ريفي متواضع كان منذ زمن بعيد، وكأنه أحس بهذه المكافأة سلفاً، كان يشجع فريق"كام آز" لكرة القدم. إلا أن بيتوف هذا كان يمثل في هذه الحالة كرة قدم أخرى، كرة قدم المواطن بيريزوفسكي*** "لوغواز".

لقد اكتشف استافييف في رواية "قصة بوليسية محزنة"- حسب تعريف ف . كوجينوف، الذي عبر عنه في إحدى المناقشات في العام 1986- اكتشف نوعاً جديداً من المجرمين ظهر في روسيا. الجريمة، شكل فعال متطرف من أشكال إثبات الذات وإن كان عن طريق تدمير الذات. في هذه الحالة قدم استافييف تعريفاً دقيقاً جداً ، إذ سمى هذا"عربدة ثقافية جماهيرية".

" العربدة الثقافية الجماهيرية" - هي ما شعر بالعجز في مواجهتها المثقف من الجيل الأول، والفارس المعاصر من النمط الحزين- ليونيد سوشنين . لقد شعر في مواجهتها وكأنه عند حافة النهاية التي لا شيء إلا الفراغ.

أذكر هنا أن التفكير بحافة الحياة قد خطر في نفس ذلك الوقت لايفان بتروفيتش في "الحريق" لفالنتين راسبوتين. العالم دميتري اندرييفيتش ميدفيدوف يحس بنفسه أيضاً على حافة الحياة في رواية فاسيلي بيلوف" الخير لقدام" . لقد حدث أن بيلوف أتى ببطله في نهاية الرواية إلى جسر بورودينو، إلى نفس ذلك المكان الذي اطلقت منه الدبابات في تشرين الأول 1993 نيرانها على المدافعين الروس عن السوفييت الأعلى وعرض التلفزيون على العالم أجمع هذه "العربدة الثقافية الجماهيرية" ، هذه الرحلة الجماعية التي تذهب بالعقول لكثرة ما فيها من المباحات. عند إعادة قراءة رواية بيلوف في أيامنا هذه تذكرت كيف وجهوا اللوم إلى المؤلف على تشويهه موسكو والحياة في موسكو ، هذه الحياة التي لا يفهمها ، باعتباره كاتباً ريفياً ، فهماً كافياً. كان اللوم على التصوير غير الصحيح للحياة في موسكو، في جوهره لوماً على موقف المثقفين السلبي. واضح أنه كان يوجد في موسكو، بالنسبة للمؤلف إذ ذاك ، مدينتا موسكو. وهو يتكلم عنهما وكأنهما الضفتان المرئيتان من جسر بورودينو. لقد شاهد بيلوف في يوم من الأيام في رواية " العشبة " العاصمة الروسية الحقيقية المختبئة في الأزقة وكتب عنها.

* اندريي بيتوف هو كاتب روسي دخل عالم الأدب في الستينيات وهو ذو ميول موالية للغرب.- المترجم

** ميخائيل جفانيتسكي هو كاتب ساخر وراوية كوميدي ،وهو يهودي روسي- المترجم.

*** بيريزوفسكي هو أحد رجال الأعمال اليهود الروس الذين برزوا مؤخراً مستغلين حالة الفوضى وعدم التوازن التي سادت في روسيا، والذين كونوا ثروتهم عن طريق غير مشروع وفي ظل غياب القوانين الفاعلة لتنظيم العملية الاقتصادية في البلاد .- المترجم.

في رواية "الخير لقدام" أصبحت موسكو مدينة أخرى متغيرة. مدينة جافة تتابع حياتها اللاهية في ذات الوقت الذي كان فيه الإعصار المميت يمزق محفظات كوسترومسكايا وايفانوفسكايا، وفي نفس الوقت الذي كانت تتهدم فيه هناك البيوت ويموت الناس.

موسكو عند بيلوف هي مدينة متوحشة بأطبائها الإيحائيين (اكستراسينس) الأوائل الذين بدأ زحفهم الجماهيري في عهد غورباتشوف. في رواية" الخير لقدام" أرانا بيلوف ما اكتسب الآن انتشاراً واسعاً، عندما كان ما يزال جنيناً. موسكو الحقيقية في الرواية هي ميدفيديف، أحد سكانها الأصليين الذي رعته بنيتها الروسية القديمة التي تحمل في طياتها موروثات سلالات "البيارين" * وموروثات فلاحي تفير ** التشيرنوسوشني ***

لقد أخبر بيلوف القراء منذ صفحات الكتب الأولى أن ميدفيديف، يُعتبَرَ ومنذ زمن، بين أصدقاء شبابه" متنبئا بالمستقبل". بيلوف يفكر بأكثر أعراض انهيار الدولة خطورة، يفكر بتفتت الروابط بين الناس. وهنا بالذات يبرز فيه ابن موسكو الأصلي، الذي يرى في المدينة التي عاش فيها، والتي عاشت فيها أجيال أجداده، يرى بالدرجة الأولى مدينة الأسرة القائمة على أساس من القرابة التاريخية وعلى قاعدة من مزايا كل أهلها. عندما اشتغل ميدفيديف بشجرة عائلته اكتشف، إضافة إلى الجذرين الرئيسيين– الجذر الإقطاعي والجذر الفلاحي، اكتشف في تفرعات الشجرة عسكريين بالوراثة وتجاراً وكهنة وبورجوازيين. ولكن من هو اليوم؟. ارهب ما في الأمر، كما يرى ميدفيديف، هو ما يحدث للناس في موسكو التي تقضي وقتها في البيوت الريفية، هو تزايد عدم التوافق ، والتعارض القسري المصطنع بعضهم ضد بعض. أثناء صدور رواية" الخير لقدام " كانوا يستشهدون في التقييمات المختلفة عادة بكلمات ميدفيديف: " من أجل القضاء على شعب ما ليس ضروريا قذفه بالقنابل الهيدروجينية. يكفي أن يخاصم الأطفال أهلهم وأن تعارض النساء أزواجهن. ليس هذا بالأمر اليسير، لكنه ممكن" . هذا الرأي قدم الحجة للنقاد الذين افترضوا أن بيلوف القروي لا يفقه شيئاً في حياة المدينة، لكي يطرحوا على الكاتب سؤالا تقليدياً مقدساً : من ذا الذي يفرض التعارض المصطنع، ومن هو الذي يجعل الأطفال يخاصمون أهلهم، والنساء يعارضن أزواجهن؟ ما هي هذه القوة ؟ وخلافا للنقاد المشكوك بأمرهم، تكثيفاً وتركيزاً لهذه القوة الخفية الشريرة، فإن كل منطق الرواية يشهد أن التطرف المعتاد عندنا هو أيضاً من الشيطان. يمر عدد من السنين فيستحوذ التفكير بما هو شيطاني، بالمتطرف الشيطاني . على الكثير من العقول ، وكأن ما ساعد على هذا هو أحداث الحياة الواقعية وصدور رواية ليونيد ليونوف الفلسفية "الهرم".

الصدام الرئيسي عند بيلوف ليس بين ميدفيديف وبريش، الذي انتزع منه زوجته وينوى جر أطفاله إلى المهجر، بل بين ميدفيديف وطبيب المخدرات ايفانوف، بين الرجل الذي يرفض التطرف والمتطرف العنيف. بالمناسبة– هناك أفكار تأليفية مشتركة بينهما– خط ميدفيديف في الرواية هو خط

---

* البيارين هو الاقطاعي الكبير في دولة موسكو في القرون الرابع عشر والخامس عشر- المترجم.

** تغير اسم قرية قريبة من موسكو في الماضي(مكان القرية الآن ضمن موسكو)-المترجم.

*** الفلاح التشبرنوسوشني هو الفلاح القن غير التابع للإقطاعيين الأفراد إنما الإقطاعية دولة موسكو في نفس الفترة السابقة والمترجم.

ندم المتطرف السابق. ميدفيديف لا ذنب له في مقتل تلميذه المحبوب جينيا غروز. لقد قتل غروز لأنه خالف أمر معلمه وراح يشتغل بمفرده في تركيب المحطة فائقة السرية. لكن ميدفيديف غير المؤهل للف والدوران ولا لإلقاء التبعة على القتيل يرى أن حكم القضاء ، أي السجن هو نوع من التفكير الذي كانت ستصبح الحياة من دونه ، فيما بعد، مستحيلة. بعد مقتل غروز وبعد سنوات السجن الطويلة تحدث إعادة تكون روحي عند ميدفيديف. اكتشف عبثية الإيمان بالتقدم التقني وعقم الذهن العقلاني بالمقارنة مع إمكانيات القلب. وهنا تتجاوب أفكار بطل رواية" الخير لقدام" مع ما قاله العالم الروسي إيفان.. شافاريفيتش– قبل أيامنا هذه بزمان– في محاضرته التي ألقاها بمناسبة حصوله على منحة خينيمان من أكاديمية هيتيغين للعلوم: "لقد مرت عدة قرون على استيلاء النشاط المحموم هلامي الشكل، الذي يفتقر إلى أي هدف أو مغزى باستثناء التوسع الذي لا حدود له، على البشرية . وقد أطلق على هذا النشاط اسم "التقدم" ، وأصبح في وقت من الأوقات أشبه ببديل عن الدين . وآخر ما ولّده هذا النشاط هو المجتمع الصناعي المعاصر. لقد أشير أكثر من مرة إلى أن هذا السباق يحمل في طياته تناقضه الداخلي.

ويؤدي إلى آثار مادية كارثية: كوتيرة التبدلات المتعاظمة في الحياة التي تتجاوز الطاقة الإنسانية والاكتظاظ السكاني وتدمير البيئة المحيطة . أريد أن ألفت الانتباه ، عن طريق نموذج الرياضيات ، إلى الآثار الروحية التي لا تقل تدميراً للروح عن غيرها إذ يفقد النشاط الإنساني هدفه الكبير العام ويصبح عبثيا."

لم يدر الحديث كثيراً في رواية بيلوف عن بحث ميدفيديف عن الهدف الديني الأسمى. كل ما في الأمر أنه شوهد في كنيسة يليخوف، ليس إلا . غير أن، هذا وحده قد يكون كافيا إذا ما وجهنا الانتباه إلى ترابط تصرفات ميدفيديف. العثور على الهدف الديني الأسمى– هو مهمة أكثر صعوبة من زيارة الكنيسة وممارسة الطقوس الدينية الأرثوذكسية. المتطرف ايفانوف يلوم ميدفيديف بسبب عدم حسمه وبسبب تسامحه الانجيلي: "المسيحية في صيغتها الروسية تعادل الانتحار ". هكذا يعلن ايفانوف ، فيجيبه ميدفيديف" دعك من هذا....فما الذي تعرفه أنت عن هذه الصيغة، كما تقول؟ " العدالة ، في منطق ايفانوف، لا تسود إلا عندما يأخذون أطفاله من زوجته السابقة وزوجها الجديد، ليعيدوهم إلى والدهم الشرعي، أما بالنسبة لميدفيديف، فإن كل هذا الذي حدث – ليس بؤساً له، بل هو بؤس لأطفاله بالدرجة الأولى. وهو لا يملك حق" الصراع" (كما كان يفترض حسب منطق ايفانوف) من أجل أطفاله بحد ذاتهم، إذ أنه عندما يجتذبهم إلى جانبه إنما يبعد ويفصل ابنته وابنه عن أمهما التي ولدتهما. وهنا لا يمكن إلا أن تقفز إلى الذاكرة حكاية الملك سليمان. ميدفيديف وايفانوف– روسيان و، لكنهما روسيان ذوا إيمانين مختلفين.

لقد تذكرنا المعارضة بين ميديديف وايفانوف بغير إرادة منا عندما برز في الوسط الأدبي الروسي جدل حول المقاومة "الفاعلة" والمقاومة "السلبية " وعندما نسبوا فالنتين راسبوتين وفلاديمير كرونبين إلى "السلبيين". إن معارضة كهذه تبدو في الأدب دائماً مثيرة للشك، وبخاصة عندما يلاحظ المرء أن "الفاعلية" تقاس بعدد علامات الاستفهام في النص. لقد اكشتف التطرف في التاريخ الروسي أكثر من مرة جوهره الشيطاني. وقد تيقنا أكثر من مرة أن التبدلات الحقيقية في الحياة تحدث بشكل

غير ملحوظ، لأنها تحدث بالتتابع يمر دائماً دون عقاب لأن نتائجه لا تظهر إلا متاخرة جداً. ويورد ميدفيديف أمثلة حية بسيطة على هذا : قطعة مصقولة ملمعة يعطونها لعامل آخر فيبدأ ذلك بصقلها من جديد . تلميذ لم يتعلم بعد الحساب ، يدرسونه الرياضيات. ويقول ميدفيديف " مع تخريب التتابع ينتفي الإيقاع ومعه يضيع الجمال... والشيطان في جوهره معاد رهيب للجمال".

"الخير لقدام" هي رواية عائلية مثل رواية "قصة بوليسية محزنة" لم يوصَ عليها اجتماعيا ولم تطلب سلفاً أبداً. الألم الرئيسي في الروايتين هو تفتت الأسرة وتقطع رابطة الأزمنة وانقطاع ذلك التتابع الأساسي للجنس البشري . هذا الألم بالذات هو ما لم يدركه ولم يتقبله قسم كبير من النقاد . ما تزال توجد عندي صفحة من" ليتيراتورنايا غارينا "تاريخ 17 آب 1986 . وهي صفحة "المائدة غير المستديرة " حول موضوع " من المحق– الفنان أم الكاتب الصحفي الاجتماعي؟ " . يثير الفضول هنا طبعا هذه المعارضة بحد ذاتها. قال أحد المشاركين في هذا الحوار، وهو أ. لانشيكوف، أن استافييف لم يبرز عبثا في استطراده الصحفي الختامي الكلمتين المفتاحيتين "الأرض" و" الأسرة" وقال كذلك " نحن نعرف جيداً تلك الطاقة التدميرية الهائلة التي تنطلق عند انشطار الذرة.

أفلا ينطلق مثل هذه الطاقة عند " انشطار " الأسرة في ظروف الحضارة المعاصرة؟ " ثم أورد استشهاداً من رواية " قصة بوليسية محزنة " : " ستتحول السلالات والمجتمعات والإمبراطوريات إلى رماد إذا بدأت الأسرة بالانهيار... " فعارضته أتينينا قائلة: "أنت ترى أن مغزى الرواية مجسد هكذا في الخاتمة؟ أنا لا أقصد فكرة: " يجب تمتين الأسرة " التي يمكن استخلاصها بسهولة، ما دام المؤلف يركز عليها. لكن الفكرة الغنية– أليست أعمق من هذه الموعظة الأخلاقية ؟". تدعيما لصحة وجهة نظره أورد لانشيكوف مقطعاً من "الحرب والسلام" أبرز فيه فكرتين طرحهما تولستوي– أحداهما فكرة عن الأسرة فردت لاتينينا على هذا : " وتولستوي– الكاتب الأخلاقي لم يكن دائماً مساوياً للفنان".

وواضح أن الحوار هو الذي فرض عنوان هذه "المائدة غير المستديرة "، ولكن استبدلت عبارة والكاتب الأخلاقي بعبارة "الكاتب الاجتماعي الصحفي" ، لكن المعارضة بين الفنان والآخر "ظلت هي المقصودة. وكأن أحداً ما استطاع في زمن ما عزل " صحة رأي " الفنان عن " عدم صحة رأي "الفنان نفسه ككاتب أخلاقي أو كاتب اجتماعي صحفي، وذلك بواسطة يد النقد الجسورة الصلبة . هذا العزل هو ما يشتغل به المعاصرون فالأدب الروسي الكلاسيكي ترك لنا مثلاً كلاسيكياً على هذا كرسالة بيلينسكي إلى غوغول. ومن أيامنا هذه تحتفظ الذاكرة بقول أحد النقاد بأنه لا يتقبل ايفان افريكانوفيتش من رواية "قضية معتادة" لبيلوف على أنه نموذج للمحاكاة: "لا . افصلوه" ، وكأن ايفان افريكانوفيتش من نوع "الانسان الغريب" أو فارس النجمة الذهبية".

وطبعاً ها هو استافييف يؤكد بلسان رجل الميليشيا سوشفين من "قصة بوليسية محزنة" أن مأساتنا الروسية ليست في " إلى أين تنظر الميليشيا؟" ، بل في انهيار دعائم الأسرة . ها هو استافييف يوجه اللوم إلى مثقفي مدينة فيسك الطليعيين لأنهم يسبقون كل فئات السكان في رفض دعائم الأسرة . وكذلك الأمر في رواية" الخير لقدام" . ها هو بيلوف يحذرنا من الآفاق المستقبلية الخطيرة لفناء الجنس البشري. وراسبوتين في قصة "الحريق" تنبأ على لسان ايفان بتروفيتش بخطر " اندثار الحياة" – بلا أسرة وبلا روابط بين الناس. والقراء يذكرون أن راسبوتين سبق ونبهنا في روايته

"وداع ماتيورا" إلى خطورة انقطاع الروابط بين الأزمنة. في ذلك الوقت انتقد الأديب لأنه يريد بماتيورا هذه التي لا حاجة لأحد بها أن يضع سداً بينه وبين المستقبل المشرق وأن يحول دون تغيير سيبيريا . واليوم أصبح أكيدا نهج المغامرة الاقتصادية – مشاريع المحطات الكهرمائية فائقة الاستطاعة. وكل هذا "النشاط المحموم" – إذا ما استخدمنا تعريف شافاريفيتش– الذي كان منذ البداية مفتقرا" إلى أي هدف أو مغزى آخر باستثناء الانتشار اللامحدود"، والذي ينجز تحت شعار" التقدم" الذي حل محل الدين. ولكن كان يمكن في "وداع ماتيورا "أن يخمن القارئ أن المقصود لم يكن مجرد موت نمط الحياة الريفية الذي هو أساس الروسية والوعي الذاتي الروسي– إذ كانت ماتيورا تعبيراً عن كل روسيا.

في رواية" الخير لقدام" يتأمل ميدفيديف في مسألة عدم صحة التأكيد المعترف به من قبل الجميع وهو أنه لا يوجد ، في الواقع ، حاضر ، بل أن ما يوجد هو مجرد لحظة قصيرة تفصل الماضي عن المستقبل. من المعروف أنهم يبدؤون بتلقيننا هذا منذ الطفولة حسب مقولة بروسوف:" لا تعش الحاضر، فالآتي وحده هو ميدان الشاعر". غير أن أروع الأحلام عن المستقبل تخبئ في ثناياها ، ودون أن تفقد قدراتها على التجسد الحقيقي، ليس فقط خطر عدم الفاعلية ، والطرق الكاذبة ، بل أن هذه الأحلام تغذي أفكار التدمير. لهذا يشتم الأبالسة الماضي دائماً ويمتدحون المستقبل . المستقبل بالنسبة لهم خارج إطار النقد عموماً . يرى بيلوف أن إضفاء سمة المثالية على المستقبل أخطر بكثير من إطلاق صفة المثالية على الماضي. فعندما نضفي على المستقبل سمة المثالية إنما نتنكر في كل دقيقة لحاضرنا ، أي نتنكر لأنفسنا. هذه الفلسفة التي يطرحها بطل رواية بيلوف تنسجم الآن إعلان ليونيدليونوف" هنا أعيش مع ألمي".

العيش حسبما يمليه الضمير، العيش على وفاق مع الناس، عدم التنكر للحاضر.... عشر سنوات في الزمن الأغبر، عشر سنوات من "العربدة الثقافية الجماهيرية" التي لم يسبق لها مثيل في روسيا ساعدتنا على تقدير بيلوف وراسبوتين واستافييف باعتبارهم أدباء أخلاقيين ، أفضل بكثير مما قدرناهم عند صدور الكتب الثلاثة على تخوم الانعطاف الدوري العظيم. لقد ترسخ في الوعي الذاتي الروسي ومنذ أمد بعيد جداً أن هناك صوتاً للضمير .

حتى الإنسان الذي فقد ضميره يعرف بوجود هذا المثل الأعلى. على كل حال –هكذا كان الأمر حتى الزمن الأخير. فإلحاد الدولة لم ينجح في إفساد جوهر الشعب الروحي المبني على الأرثوذكسية. لقد ظلت الروحانية السمة العادية لأدبنا وظلت السمة المميزة التي تقرها وتعترف بها كل ثقافات العالم.

عندما طرح دوستويفسكي في "أسطورة المفتش العظيم" فرضيته عن القوى الخفية التي تحقق منذ أقدم العصور نواياها بشأن السلطة الخفية على القطيع البشري المطيع، عندما طرح هذه الفرضية لاموه لأنه لا يقدم جواباً يفسر حيل ودسائس المفتش العظيم الذي يقول للمسيح أن الناس مستعدون دائما لاستبدال "الخبز بالحرية" :" الأفضل أن تستعبدنا شرط أن تشبعنا" ويقول المفتش العظيم للمسيح: "لقد قيمت الناس تقييما عالياً جداً ، بينما هم ضعفاء . نحن نجبرهم على العمل ولكننا نسمح بأخطائهم، وسيحبوننا كالأطفال، لأننا نحن الذين نسمح لهم بارتكاب الخطيئة.

إلا أن الجواب كان موجوداً عند دوستويفسكي، والجواب هو رواية" الأخوة كارامازوف" وهو تقصيات اليوشا الروحية وعذابات ضمير الأخ ميتياً غير المذنب في القتل والمستعد للذهاب إلى الأشغال الشاقة" فداء الجميع" والدرجة الأولى فداء للطفل الجائع البردان " فداء للأطفال سأذهب" . أكثر الأمور سرية عبر عنه دوستويفسكي، في الرواية على لسان العجوز زوسيما الذي أوصى أوليوشا بمحبة الشعب قبل كل شيء: " فهو ليس خنوعاً وليس حقوداً وليس حسوداً. في الشعب ذهب روحي ، لا يباع ولا يشترى. في الشعب– ضمير..."

مع الكثير من آرائه في الرواية الأخيرة تتفق كتابات دوستويفسكي الاجتماعية (وكيف لا نتذكر هنا القرائن المتعلقة بموضوع" الفنان والكاتب الصحفي الاجتماعي"). في الصفحات الأخيرة من يوميات كاتب "حيث يتحدث عن حالة السكر المتهورة التي تفشت في روسيا، وعن ضرورة إبراء الشعب الروسي من مرضه الروحي ، وإن لم يكن مرضه مميتاً، فهو مريض " مع أن لب روحه الرئيسي الجبار ما يزال سليما" ، بعد ذلك يقول دوستويفسكي مفسرا: " المرض قاس... ولكن ما اسمه ؟– التعطش للحقيقة ، تعطشاً لم يرو. الشعب يبحث عن الحقيقة وعن الطريق إليها باستمرار ولكنه لا يجدهما..."

ولكن من ذا الذي لم يستخدم لأغراضه المصلحية المرض الروسي" القاسي"– التعطش للحقيقة. لقد أثارت "اكتشافات المؤرخين الجديدة" المعلقة بالذكرى المئوية الخامسة لمعركة كوليكوف ، لدى دوستويفسكي الذي لم يكن يحب الليبيراليين لأنهم يلاحقون أية ولادة جديدة للفكر المستقل في روسيا"، أثارت لديه الاحتجاج: ألم يكن ديمتري دونسكوي نائماً تحت إحدى الشجيرات طوال وقت المعركة؟. في "يوميات كاتب " يبدو واضحا كيف راقب دوستويفسكي تلك "الحقيقة" حول روسيا، الحقيقة" حول روسيا، الحقيقة التي أذاعتها الصحف الأوروبية مسببة إعجاباً مذلاً لدى الرأي العام الروسي التقدمي.

لقد هز "المرض القاسي" خلال السنوات العشر الأخيرة روسيا وطعنها طعناً لم يسبق لها أن تلقته سابقاً . لم يسبق لشعب من شعوب العالم أن سمع خلال كل تاريخه ما سمعه الشعب الروسي خلال هذه السنوات العشر من الإدانه والإهانة والتوبيخ المباشر هذا وبمشاركة أقوى الوسائط التقنية وأقدرها على التغلغل إلى مكان وإلى كل بيت.

والآن توصل الخبراء إلى استنتاج أن النخبة الذكية_ الغربية والموالية للغرب– قد بالغت مبالغة واضحة في اندفاعها، وارتكبت أخطاء حسابية استراتيجية، لذلك لم تحصل على تلك النتيجة التي توختها بل حصلت على النتيجة التي توختها بل حصلت على نتيجة معاكسة تماماً. إلا أننا كنا مضطرين أن نمر عبر كل هذه المرحلة. إذن هل ساعد الأدب الروسي المعاصر إذا ما أخذنا هذه الكتب المتجاورة الثلاثة: "الحريق" و"قصة بوليسية محزنة" و" الخير لقدام" ، الإنسان الروسي في دربه هذا ، أم أنه زاد من معاناته؟...

أجل، أن الحقيقة التي قالها راسبوتين واستافييف وبيلوف كانت حقيقة قاسية لا ترحم . إلا أنها كانت حقيقة. مُطهرة مُنارة بِمُثل الضمير والخير السامية. لقد وقفت الحياة أمامنا في كتب هؤلاء الأدباء الروس الثلاثة الكبار، وقفت أمامنا تماماً كما هي ، وبدا الإنسان الروسي تماماً كما هو بائساً.

نعم وقد يكون ضعيفا أيضاً ، إلا أنه بائس وضعيف على طريقته، لا كما يريد ذلك البعض بحماسة . وفي هذا ، كما في الحقيقة الكلاسيكية المعروفة التي قالها بوشكين، يكمن كل الجوهر.

■■

مختارات من شعر الشاعر الألماني
هاينريش هاينة

■ ت. عبده عبود ■

إهداء

عذابي وآهاتي
سكبتها في هذا الكتاب،
فإذا فتحته.
انفتح لك قلبي

أفكار ليلية

إذا تذكرت ألمانيا ليلاً
فإنني أفقد النوم،
لا أستطيع بعدئذ أن أغمض عينيّ،
وتسيل دموعي حارة.

تجيء السنين وتنقضي.
ولم أرَ الوالدة،
اثنتا عشرة سنة مرت،
وشوقي ولهفتي يكبران
فهذه العجوز قد فتنتني،
أنا أفكر دائماً
العجوز حفظها الله!

العجوز تحبني كثيراً
وفي الرسائل التي كتبتها أرى
كيف ترتجف يدها.
وكم يتأثر بعمق قلب الأم

الأم حاضرة في ذهني
اثنا عشر عاماً قد انصرمت،
اثنا عشر عاماً قد ولت،
لم أضمها فيها إلى قلبي.
ألمانيا باقية إلى الأبد
إنها بلاد في كامل الصحة،
ببلوطها وسنديانها،
وفي أي وقت سأهتدي إليها من جديد.

أنا لست متلهفاً كثيراً لألمانيا،
لو لم تكن الأم هناك.
فأرض الأباء لن تتلف،
ولكن العجوز قد تموت

منذ أن غادرت البلاد،
انتقل كثير ممن أحببتهم
إلى القبر– وعندما أعدهم.
تكاد روحي تنزف دماً.
ولكن لا بد لي من أن أعد – ولكما عددت، يفيض عذابي،
أشعر كأن الجثث
ترتمي على صدري – ها هي تتراجع والحمد لله

وأحمده أيضاً لأن ضوء نهار فرنسي بهيج،
يدخل عبرنافذتي،
وتأتي أنثاي، جميلة كالصباح،
لتبدد بابتسامتها همومي الألمانية.

الجرذان الجوالة

ثمة نوعان من الجرذان:
جياع وشباع.
الشباع يمكثون في بيوتهم لاهين،
والجياع يهاجرون

إنهم يجتازون آلاف الأميال
دون أن يتوقفوا أو يستريحوا أبداً.
وفي زحفهم الغاضب إلى الأمام.
لا توقفهم الريح ولا الطقس.

يصعدون المرتفعات بيسر.
ويسبحون عبر البحار.
يموت كثير منهم غرقاً أو يكسر عنقه.
ويترك الأحياء منهم الأموات وراءهم

لهذه المخلوقات العجيبة
أشداق مخيفة،
وهي تحلق رؤوسها كيفما اتفق.
متطرفة جداً هي ، وعارية تماماً كالجرذان.

هذا الحشد المتطرف
لا يعرف إلهاً
وهم لا يعمدون صغارهم،
والإناث عندهم ملكية جماعية
قطيع الفئران الحواسي ..هذا،
لا يريد سوى أن يأكل ويشرب،
وهو أثناء الأكل والشرب،
لا يعتقد بأن أرواحنا خالدة،

إن جرذاً متوحشاً كهذا،
لا يخشى الجحيم ولا القطة،
ليس له ممتلكات ولا أموال.
وهو يرغب في إعادة توزيع الثروة.

الجرذان الجوالة ! ياويلنا!
لقد أصحبت على مقربة منا،
إنها تتقدم، أسمع صفيرها، أعدادها كبيرة جداً

يا ويلي! لقد ضعنا!
أصبحوا على الأبواب!
المحافظ والمجلس البلدي
يهزون رؤوسهم ، ولا أحد بينهم يعرف حلاً.

يتناول المواطنون الأسلحة،
ويقرع القساوسة النواقيس،
فالملكية ، معبود الدولة الفاضلة،
في خطر.

لا رنين النواقيس، ولا صلوات القساوسة،
ولا مراسيم المجلس البلدي البالغة الحكمة،
حتى ولا المدافع ، والكثير من ذوات المئة وطل،
تجديكم اليوم نفعاً، أيها الأطفال الأعزاء.

اليوم لا تغنيكم ديباجات
فنون الخطابة البالية ،
فالجرذان لا تُصطاد بالقياسات المنطقية.
وهي تقفز فوق أدق التخريجات

لا يدخل المعدة الجائعة
إلا منطق الشوربة، وعلل الكفتة،
إلا حجج لحم البقر المحمر
ترافقها شواهد من نقانق جوتنجن

إنّ سمكة زبيدي صامتة مطبوخة بالزبد.
ترضي الحشود المتطرفة
أكثر بكثير مما يرضها ميرابو،
وكل الخطباء منذ شيشرون.

مبدأ

اقرع الطبل ولا تخف،
وقبل البائعة!
ذلك هو العلم كله،
ذلك هو أعمق معنى للكتب.

طبّل لتوقظ الناس من النوم،
طبّل بقوة الشباب نداء الإيقاظ،
ذلك هو العلم كله.

تلك هي فلسفة هيجل،
وذلك أعمق معنى للكتب!
لقد فهمته لأنني فطن،
ولأنني طبال جيد.

تنظيف

ابقَ في أعماق بحرك
أيها الحلم الجنوني،
أنت ، يا من عذبت قلبي فيما مضى
ليالي كثيرة بسعادة زائفة ،
والأن تهددني كشبح بحري
حتى في وضح النهار–
ابقَ أنت هناك في الأسفل إلى الأبد،
وأنا سأرمي إليك
كل آلامي وذنوبي
وقبعة الحماقة المحاطة بالأجراس
التي طالما رنت حول هامتي،
وجلد أفعى النفاق
البارد اللامع
الذي طالما جعل نفسي تتلوى،
نفسي المريضة،
المنكرة لله، المنكرة للملائكة،
نفسي المشؤومة

هيلا!هيلا! هاقد جاءت الريح!
افتحوا الأشرعة! إنها ترفرف وتنتفخ !
وفوق الرقعة الساكنة الآسنة
تندفع السفينة
وتهلل النفس المحررة.

أسئلة

على شاطئ البحر ، البحر الليليّ المقفر،
يقف رجل شابّ
ملء صدره لوعة، والهامة ملأى بالشكّ،
يسأل الأمواج بشفتين عابستين:
"آه، حلّي لي لغز الحياة.
ذلك اللغز الأليم البالغ القدم،
الذي أنعمت رؤوس كثيرة
التفكير فيه،
رؤوس في قلنسوات هيروغليفية
رؤوس في طرابيش وقبعات سوداء،
رؤوس في شعر مستعار، وآلاف
رؤوس بشرية أخرى فقيرة تتصبب عرقاً
قولي لي، ماذا يعني الإنسان؟
من أين جاء؟ وإلى أين يمضي؟
ومن يقطن هناك في الأعالي فوق النجوم الذهبية؟
تدمدم الأمواج دمدمتها الأبدية،
وتهب الريح، تفرّ الغيوم،
تتلألأ النجوم باردة غير مكترثة،
وينتظر مجنون جواباً.

صخرة القبلات

فوق هذه الصخرة نبني
كنيسة العهد
الجديد الثالث
فقد انتهى الألم.

قضي على الثنائية
التي طالما أضلتنا،
والتعذيب السخيف للجسد
قد انتهى أخيراً

أتسمع الله في البحر المظلم؟
إنه يتحدث بألف صوت.
وهل ترى فوق هاماتنا
ألف نور إلهيّ؟

إنّ الله القدوس موجود في النور،
كما في الظلمات.
الله كل ما هو كائن،
إنه في قبلاتنا.

هيلينا

أنتِ استحضرتِني من القبر
بإرادتكِ السحرية،
أنعستِني بجمر الشهوة،
والآن لا تقدرين على إطفاء ذلك الجمر.

اضغطي فمك على فمي،
فالنفسُ البشريُّ إلهيّ!
إني أجرعُ روحك،
فالموتى لا يرتوون.

خاتمة

مثلما تنمو سيقان القمح في الحقل
تنمو الأفكار وتتماوج
في عقل الإنسان،
ولكن أفكار الحب الرقيقة
تتفتح بينها مرحة
مثل زهرات حمراء وزرقاء.

■■

القصـة :

1. **الجسر** : قصة قصيرة للكاتب اليوغسلافي آيفو أندريتش. ت.د.ضياء الصديقي
2. **المذكرة** : قصة للكاتب الإيطالي دينو بوتزاني. ت.سمير القصير عن الإيطالية
3. **رسائل إلى صديق ألماني**. تأليف ألبير كامي - ت. عماد موعد
4. **الثور المربوط** : تأليف هيكتور هوغو مونرو. ت.محمد ياسر الأحدب (عن الانكليزية).

■

الجـــسر

قصة قصيرة للكاتب اليوغسلافي

آيفو أندريتش

■ ترجمة: د.ضياء

في السنة الرابعة من فترة حكمه كوزير جليل، ودّع يوسف الحمق السياسي حيث راح ضحية مكيدة خطرة، وسقط– بشكل غير متوقع– في الهاوية– لقد دام كفاحه طوال شهور الشتاء والربيع اللذين كانا باردين مزعجين كأنهما يرفضا مجيء الصيف. في مايو بزغ نجم يوسف من النفي كمنتصر، غير أنه في ذلك الشتاء بلغ الحد بين الحياة والموت، بين التألق والانهيار، حداً أسمك قليلاً من حد السكين، إذ لم يبق من انتصار الوزير غير معنى النكد والخضوع، كان شيئاً لا يوصف، ذلك أن أصحاب التجارب حين يعانون النكوص والإحجام مثل ثورة مخبأة ينعكس ذلك لاشعورياً في نظرةٍ أو حركة أو كلمة تصدر عنهم أحياناً. وحين عاش في سجن وعزلة وخزي، ظلت ذكريات الوزير عن نشأته، وعن وطنه القديم تنمو بقوة، أما الإحباط والألم فكان يبعدهما دائماً عن ذهنه بالعودة إلى الماضي. عاد يستدعي أمه وأباه اللذين ماتا عندما كان مساعداً بسيطاً لسائس خيول السلطان، ثم أمر فيما بعد أن يُجدد قبريهما بالحجارة، وأن يُميَّزا بشواهد بيضاء. عاد يستدعي البوسنة وقريته (زيبا) التي أُخذ منها عندما كان في التاسعة من عمره.

إن لمن الممتع– في شقائه– أن يفكر بذلك الوطن النائي، والقرى المبعثرة، حيث حكايات نجاحه وتألقه في استانبول تروى في كل بيت، وحيث لا أحد يعرف أو حتى يشك بالجانب المضاد من وسام النصر، أو الثمن الذي أحرز به النجاح.

في ذلك الصيف وجد فرصة للحديث مع الناس القادمين من البوسنة، سألهم فأجابوه بما يعرفون: فبعد عدة اضطرابات وفتن أصابت الوطن بالشغب، والقحط والجوع وكل أنواع الأوبئة، أمر بمساعدة ضخمة لكل أقربائه الذين لا يزالون في قرية (زيبا)، وفي الوقت نفسه وجّه الموظفين ليكتشفوا الحاجة الأكثر إلحاحاً في مجال تعمير البناء. لقد علم أن عائلة (جتكيتش) لا زال لديهم أربعة بيوت وكانت الأغنى في القرية، لكن القرية وضواحيها قد أصبحتا قاحلتين، والمسجد قد سقط وانهار وأتلفته النار، والينابيع قد جفت، غير أن الحالة الأكثر سوءاً عدم وجود جسر فوق نهر (زيبا)، فالقرية تقف على تلٍ يمين التقاء نهري (زيبا) و(درينا)، والطريق الوحيد المؤدي إلى مدينة (فيشجراد) يمر فوق (زيبا) بحوالي خمسين ياردة من التقاء النهرين. ليس مهماً أي نوعٍ من الألواح الخشبية للجسر قد وضعت للعبور، لكن الماء كان يكتسحها دائماً، فالنهر (زيبا) يرتفعُ ماؤه بسرعة وبشكل غير متوقع، كما أن العواصف الجبلية في هبوبها تضعف الجسر وتقلع الألواح الخشبية، كما أن نهر (درينا) الذي يفيض فجأةً– وتتدفع السيول منه في قناة (زيبا) فيدعّم فيضانها، فيرتفع مستوى المياه وتحمل الجسر بعيداً كما لو لم يكن، فإذا بقيت الألواح فإنها تصبح في الشتاء ثلجية ومنزلقة

فتورد الناس وحيوانات الحمولة القبور. لذا فأي امرىء يبني لهم جسراً فإنه يقدّم خدمة عظيمة لهم.

أما الوزير فقد أهدى ست سجادات للمسجد، وقدم من المال ما يكفي لبناء نافورة بثلاثة صنابير في مقدمتها، وقرر– في الوقت نفسه– أن يبني لأهل القرية جسراً.

كان يعيش في استانبول– في ذلك الوقت– إيطالي متخصص في فن البناء، وقد صمّم عدة جسور قرب المدينة وبذلك كوّن له شهرة واسعة. فأوكلت له مهمة بناء الجسر، وهو الآن في طريقه إلى البوسنة برفقة سكرتير الوزير مع رجلين من المحكمة.

وصل الجميع (فيشجراد) قبل أن يذوب آخر ثلج الشتاء. ولعدة أيام ظل أهالي (فيشجراد) المشدوهين ينظرون إلى الأستاذ –البنّاء– العجوز المحدودب الظهر لكنه بوجه وردي شاب– وهو يفحص صخرة الجسر العظيمة هناك، يضرب عليها بمعوله ويفتت مفاصلها بين أصابعه، ويتذوقها بلسانه، ثم يقيس المداخل بخطواته. وقضى عدة أيام في (بانيا) حيث مقلع الحجارة الذي جلبت منه صخور جسر (فيشجراد)، واستأجر بعض العمال يوماً لينظفوا المقلع الذي امتلأ كلياً بالتراب والحشائش وشجيرات الشوكران(1)، ثم راحوا يحفرون ويحفرون حتى وصلوا إلى جذر واسع وعميق للصخرة التي كانت أكثر صلابةً وثقلاً من تلك التي استخدمت لجسر (فيشجراد). ونزل الأستاذ البنّاء إلى ضفة (درينا) مبتعداً قليلاً عن (زيبا) واختار موقعاً حيث يمكن أن تنتصب الصخرة فيه على معبر الجسر. بعدها عاد رجالات الوزير إلى استانبول وبرفقتهم التصاميم والخطط والتكلفة.

ظل الإيطالي ينتظر عودتهم، لكنه لم يشأ البقاء في (فيشجراد) ولا في أي بيت مسيحي يشرف على (زيبا)، لقد بنى لنفسه قمرة خشبية على مرتفع بين (درينا) و(زيبا) ، وظل رجل الوزير وموظف من (فيشجراد) هناك يقومان بالترجمة. كان الإيطالي يخدم نفسه، يشتري البيض والزبد والخضراوات والفواكه المجففة، ويطبخ بنفسه وقد قيل أنه لم يشتر لحماً أبداً، كان طوال اليوم يرصف قطع الحجارة ثم يزيحها ويحل محلها أنواعاً أخرى من الحجارة للاختبار، وكان يدرس مجرى وتدفق نهر (زيبا). وفي غضون ذلك عاد الموظف الآخر من استانبول حاملاً موافقه الوزير وثلث الاحتياجات الضرورية.

وبدأ العمل في الجسر، كانت دهشة الناس للمنظر غير الطبيعي بلا حد، ظلوا يحدقون بذلك الشيء الذي يشبه الجسر. غاص الرجال في النهر ونصبوا جذعاً ضخماً مائلاً على معبر (زيبا) ووضعوا صفين من الأعمدة ربطوهما بالجذع بأغصان مجدولة، ثم قوّيت بالطين، فبدا الشيء كله مثل خندق.

وبهذه الطريقة حُوّل مجرى النهر ونشف نصف قاعه. لكن بعد اكتمال العمل انفجرت السحب في مكان ما على الجبال، وفجأة تغير لون النهر وارتفع الماء وانكسر– في تلك الليلة نفسها– وسط السد، ثم تراجع الماء عند فجر صباح اليوم التالي، لكن الدعامة انكسرت، وتفتت الأعمدة وانحرقت العوارض، وسرى بين العاملين والناس همسات بأن (زيبا) لا يريد جسراً يُمدّ عليه. لكن بعد ثلاثة أيام أمر الإيطالي بإعادة البناء من جديد، فحفروا هذه المرة أعمق، وأصلحوا العوارض المتبقية وأحكم وضعها، وجُفف القاع الصخري للنهر حتى أصبح يتردد فيه ضجيج المطارق وصراخ العمال

وإيقاعات الرياح.

وعندما أصبح كل شيء جاهزاً، جُلبت الصخور من (بانيا) ووصل قاطعوا الصخور والبناؤون– من (هارزيجوفينا) و(دالماتيا)، وبنوا لأنفسهم أكواخاً خشبية مقابل المكان الذي يقطعون فيه الصخور، وطُليت بالجص فبدت بيضاء مثل الطواحين. كان الأستاذ يمرّ عليهم الواحد تلو الآخر بهمة متأكداً من عملهم وساحباً معه مثلثاً من القصدير الأصفر وبندولاً رصاصياً ثقيلاً مربوطاً بخيط أخضر. وحينما أنهوا عملية شقّ منحدري النهر، انتهى المال المخصص للعمل، وبدأ العمال يتذمرون، وظهرت بين العاملين إشاعةٌ أن لا فائدة ترتجى من هذا الجسر. بعض الرجال الذين وصلوا لتوهم من إسطنبول سمعوا أن الوزير قد تغير مزاجه، لا أحد يعرف ما هي القصة؟ فيما إذا كان مريضاً، أو أنه يواجه مشاكل أخرى، وأصبح الوصول إليه متعذراً، أو ربما أصبح منسياً وهجر الأعمال العامة التي بدأها في استانبول نفسها، لكن بعد أيام قليلة وصل أحد رجالات الوزير ومعهُ المتبقي من المال المخصص لبناء الجسر، وبدأ العمل مرة أخرى.

قبل إسبوعين من يوم القديس (ديمتروس) عبر الناس (زيبا) من خلال الجسر الخشبي بعد فترة قصيرة على انتهاء العمل الجديد. ولأول مرة يشاهدون جداراً أبيضاً ناعماً من الصخر المنحوت، مزخرفاً بأعمدة نصب السقالات مثل نسيج العنكبوت وصخور الإردواز الرمادية الغامقة ناتئةً على ضفتي النهر. ولم يمض وقتٌ طويلٌ.

حتى بدأ أول الصقيع وتوقف العمل مؤقتاً، فعاد البناؤون إلى بيوتهم خلال فصل الشتاء، أما الأستاذ الإيطالي فقد احتجب في قمرته الخشبية التي لم يخرج منها إلا نادراً. ظل طوال الوقت يفكر في خططه ويراجع حساب النفقات، ويخرج بين حين وآخر يعاين ما أُنجز من الجسر. وقبيل الربيع عندما بدأ ثلج النهر يذوب، كان الأستاذ يتجول حول مواد نصب السقالات والسدود، وغالباً ما يُرى القلق بادٍ على وجهه، وأحياناً كان يفعل ذلك حتى في الليل يتجول بمصباح في يده.

قبل يوم القديس (جورج) فقط عاد البناؤون واستأنف العمل، وفي منتصف الصيف بالضبط انتهى العمل في الجسر، وبفرح أنزل العمال أعمدة نصب السقالات، ومن بين شبكة العوارض والألواح الحديدية ظهر الجسر الأبيض المرتفع، جامعاً ضفتي النهر الصخرتين بقنطرة معلقة واحدة.

أشياء قليلة قد تكون أكثر صعوبةً في تخيلها من مثل هذا البناء المدهش في مكان منعزل مهمل، إنه يبدو كما أن كل ضفةٍ تدفع فيض زبد الماء نحو الضفة الأخرى، فتتصادم بأخرى لتشكّل قنطرة تبقى كذلك للحظات تتأرجح فوق الهوة، ومن خلال هذه القنطرة في نقطة متقدمة يمكن أن يرى المرء مدىً أزرقاً صغيراً لـ(درينا)، وبعمق من الأسفل تعلو قرقرة (زيبا)، ثم تذوب الرغوة الزبدية، العين قد تأخذ وقتاً طويلاً لتعتاد ذلك الخط الرفيع الخيالي جمالياً لتلك القنطرة التي تبدو كما لو أنها في طيرانها تعرض – عملياً– ذلك المنظر الطبيعي المتشابك المليء بالعليق والشوكران، لكنه في لحظةٍ يتلاشى ويختفي.

المزارعون من القرى المجاورة احتشدوا لمشاهدة الجسر، والمدنيون من (فيشجراد) و(روجاتيكا) جاؤوا أيضاً لتقديم إعجابهم به، متأسفين أنه بُني من الصخور البرية بدلاً من سوق مدينتهم.

"المهم أنه أعاد الحياة للوزير" تهامستَ الناس في (زيبا) وهم يمررون أياديهم فوق سور الجسر الذي كان مستقيماً وذا حوافٍ دقيقة كما لو أن نُحت من الجبن وليس من الصخر.

حتى بالنسبة لأوائل المسافرين الذين عبروا الجسر وقفوا متعجبين، أما الأستاذ البنّاء فقد صرف رجاله وحزم أمتعته وملأ حقائبه بالأدوات والأوراق، وعاد إلى استانبول مع رجلي الوزير.

غير أن حكايات عنه قد انتشرت بعد رحيله في المدينة والقرى. الغجري سليم– الذي حمل مشتريات الإيطالي على حصانه من (فيشجراد) والذي ليس أحدٌ مثله يرغب بالقمرة الخشبية– يجلس الآن في المقهى مرتاحاً يروي ويستعيد كل ما يعرفه عن الغريب، والله وحده يعرف كم مرة استعادها. "حقاً لم يكن كبقية الرجال، في الشتاء الماضي حين توقف العمل رحلتُ عنه لمدة عشرة– أو خمسة عشر يوماً، وعندما عدتُ كان كل شيء في فوضى، تماماً كما تركتها، كان هناك يجلس في قمرته الثلجية يغطي رأسه بدثار من جلد الدب ويلفُّ به وسطه، لا يظهر منه غير يديه، كل شيء كئيب في البرد. ظل يكشط الصخور، ويكتب، كشطٌ وكتابة فقط لا شيء غيرهما. كنت أُحمّل الحصان وكان ينظر إلي بعينيه الخضراوتين وحاجبيه الأسودين الكثيفين. وقد تعتقد أنه يوشك أن يقطع رأسي، لكن لم تصدر منه كلمة أو صوت، لم أرَ مثل هذا أبداً. إيه يا رجال، كيف كان ذلك الرجل يطقطق أصابعه ويثنيها إلى العظم خلال تلك الشهور الثمانية. وعندما انتهى العمل أخذناه عبر المركب ورحلنا به بعيداً إلى استانبول على حصانة، قد تتوقع أنه سيلتفت مرة واحدة وينظر إلى الجسر نظرة أخيرة، لكنه لم يفعل، إنه ليس هو الذي يفعل ذلك".

وكان صاحب الحانوت يمطره بكثير من الأسئلة عن الأستاذ البنّاء والحياة التي كان يحياها، وعن دهشتهم المتنامية، وأنهم لا يمكن أن يغفروا لأنفسهم حين يروه بين شوارع وأزقة (فيشجراد) فلا يُولوه اهتمامهم.

في غضون ذلك كان الأستاذ في طريقه إلى الوطن، ولم يمض سوى يومين على رحلته إلى استانبول حتى بدأ يشعر أنه مريض بالطاعون، فحين وصل المدينة أصابته قشعريرة عالية، كان بالكاد يمسك صهوة حصانه، فذهب مباشرةً إلى المستشفى الإيطالي– الفرنسي، وفي اليوم التالي، في نفس الساعة شهق شهقته الأخيرة بين يدي الممرضة.

في فجر اليوم التالي علم الوزير بموت الأستاذ، واستلم المتبقي من الحسابات ومخططات الجسر، وتبين أن الأستاذ استلم ربع أجوره فقط، وأنه لم يترك حساب توفير أو أموالاً سائلة، ولم يترك وصيةً ولا ورثة. وبعد مداولة طويلة أمر الوزير أن يصرف ثلث أجوره الذي لا يزال محفوظاً له للمستشفى، ويُستخدم الثلثان الآخران كوقف لصالح الأيتام.

وحين كان الوزير يصدر هذه التعليمات في ذلك الصباح الرائع في نهاية الصيف، قُدّمت له رسالة من مدرس شاب بوسني مثقف له بعض القصائد الرقيقة التي كان الوزير يقدّرها ويحتفل بها. جاء في الرسالة أنه (الشاب) قد سمع بالجسر الذي بناه الوزير في البوسنة، ويأمل– مثل كل الأعمال العظيمة– أن يقام نقش رخامي يدوّن عليه تاريخ بناء الجسر واسم الذي أمر ببنائه، وأنه– كما جرت العادة أن يعرض خدماته على الوزير دائماً ويحفى بقبوله– يتشرف أن يقوم بنقش اللوح الرخامي، وقد

صاغه في رسالته باعتناء شديد يثير الإعجاب، وفي ورقة منفصلةٍ نفيسة كتب بخط مرتب جذاب، وبالأحمر المذهب للحروف الأولى من الكلمات، هذه العبارة:

عندما تتشابك مهارة الأيدي الفائقة

مع إدارة حكيمة

يولد مثل هذا الجسر المدهش

يمتّع الرجال، ويُمجّد يوسف

في العالمين

وتحت العبارة كان ختم الوزير البيضاوي المقسم إلى قسمين غير متساويين: القسم الأكبر يحمل عبارة (يوسف إبراهيم العبد المخلص لله)، والأصغر يحمل شعاره الخاص: (في السكوت سلامة).

جلس الوزير وقتاً طويلاً وهو يتفحص الرسالة أمامه، كانت إحدى راحتيه مثبتة على نقش الشعر، والأخرى على التصاميم وحسابات الأستاذ البنّاء، كأن يريد- فيما بعد- أن يصرف وقتاً أطول وأطول ليدرس تلك الأوراق والوثائق الرسمية، لكن.

في الصيف الماضي مرت سنتان على سقوطه ومعاقبته. في عودته الأولى للنفوذ. لم يلاحظ تغيراً في نفسه، لكن تلك الفترة كانت أفضل الفترات بالنسبة لرجل عرف وشعر بالقيمة الكاملة للحياة، لقد هزم خصومه وكان أكثر قسوة من أي وقت مضى. غير أن سقوطه المؤلم الأخير أعاق عن قياس القوة الحقيقية لنفوذه. حتى الآن وكلما مرت الأشهر وبدلاً من نسيان سجنه كان يشكو أكثر وأكثر من تذكر تلك الفترة، حتى في الأوقات التي نجح في غلق ذهنه عن مثل تلك الأفكار، لكنه كان ضعيفاً لمنع الأحلام التي أصبحت تلازمه والتي يثيرها مفتش السجن، ومنها تلك الكوابيس الليلية التي يدخل فيها عليه المفتش كمفزّع مجهول حتى ساعات يقظته، مسمّماً أيامه.

لقد أصبح أكثر حساسية تجاه الأشياء حوله، أشياء معينة لم يكن أبداً قد لاحظها من قبل، بدأت تزعجه الآن. كان قد أمر أن تخرج كل الأقمشة المقصبة من القصر، وأن تستبدل بأقمشة منسوجة يدوياً، فاتحة الألوان، ناعمة ورقيقة، ولا تحدث خشخشة عند لمسها. كما أبدى أيضاً شيئاً من الكراهية لأمّ اللآلىء(2)، إذ طالما كانت ترتبط في فكره بقفر بارد معين وبعزلته الحاضرة، ولمجرد لمسها أو النظر إليها فإن أسنانه تصطك ويمتلأ جلده ببثور كاوية، لذا فكل الأثاث والأسلحة التي تحتوي على أمّ اللآلىء نقلت من مسكنه.

بدأ يتفحص معظم الأشياء بكتمان وارتياب عميقين، في مكان ما في أعماق ذهنه كانت هناك فكرة مغروسة مؤداها: أن كل إنسان يعمل ويتكلم يمكن أن يجلب الشر. هذه الاحتمالية وُجدت الآن مندسّة في كل شيء تقريباً، فيما يسمعه أو يراه أو يلفظه أو يفكر به. الوزير المنتصر أصبح خائفاً من الحياة، لذا- ودون أن يكون شاعراً بالخوف- كان يدخل تلك الحالة التي هي أول مظاهر الموت، حيث يبدأ اهتمام الإنسان يتركز على ظلال الأشياء أكثر من الأشياء نفسها.

راحت هذه الآفة تعتمل وتغلي في صدره، ولا أحد يستطيع حتى أن يفكر بقبول هذه الفكرة الضارة أو يعتقد بها، وأخيراً عملت هذه الآفة عملها وطفحت على السطح، ولا أحد يرغب أن يماثله للتعرف عليها. كان الناس يصفونها ببساطة: بالموت. هؤلاء الناس ليس لديهم فكرة عن عدد الشخصيات القوية والعظيمة في هذا العالم يموتون في مثل هذه الطريقة بصمت ودون وعي وبسرعة.

في ذلك الصباح، كان الوزير تعباً من قلة النوم، لكنه كان هادئاً، رابط الجأش، رمشاه ثقيلان، ووجنتاه باردتان في ذلك الصباح المتألق، ظلّ يفكر بالأستاذ البنّاء الأجنبي الذي مات، وبالأيتام الذين يطعمون على نفقته، ظلّ يفكر بأرض البوسنة الجبلية المتنوعة التضاريس والكئيبة والتي لم ينجح حتى ضوء الإسلام إلاّ جزئياً في إنارتها، حيث الحياة خالية من الرقة واللطافة والجمال، كانت حياة فقيرة ووحشية وقاسية، ترى كم عدد المناطق التي يعوزها ماء الشرب؟ كم عدد المساجد بلا زخرفة وجمال؟

في نظره أن الأرض توسعت كثيراً لكنها لا تزال مليئة بأنواع من العوز والجدب والخوف على أشكاله.

الشمس تشرق– متوهجةً على آجرات خضراء صغيرة في جدار الحديقة نظر الوزير إلى مخطوطة شعر المدرس الشاب، رفع يده ببطء ثم قبضها مرتين، انتظر برهة ثم نزع النصف الأعلى من الختم الحامل اسمه، وبقي الشعار فقط (في الصمت سلامة) وقف لبعض الوقت محدّقاً في ذلك ثم رفع يده مرة أخرى وقبضها أيضاً.

فكيف أصبح الجسر لا يملك اسماً ولا نقشاً محفوراً.

ومرةً أخرى كان الجسر في البوسنة يتلألأ تحت الشمس، ويومض تحت ضوء القمر الجديد، والرجال والماشية ظلوا يمرون عليه ذاهبين عائدين، وشيئاً فشيئاً بدأ تراب الحفر الزائد والأشياء المبعثرة.

تتلاشى دون أثر، فقد راح الناس ينقلون، والنهر يجرف كل الدعائم المكسورة والسقالات المتبقية، وقطع الحجارة. ونظّفت الأمطار آخر آثار العمل والصخور المتفتتة، لكن الوضع لا يزال: لا منظر الطبيعة يمكن أن يتلاءم مع الجسر، ولا الجسر يمكن أن يتلاءم مع المنظر. وحين تنظر إليه من الجنب ترى سياج الجسر الأبيض الممتد الشديد الانحدار وكأنه مفصول ووحيد يصيب المسافر بالدهشة مثل فكرة غريبة شردت وعُلّقت وسط الصخور في البرية.

راوي هذه الحكاية كان أول من فكر في النظر في أصل الجسر، حدث هذا في ليلةٍ عندما كان عائداً من الجبال، وشاعراً بالإرهاق، جلس بجانب الحاجز، كان ذلك في فترة من الصيف حيث تكون النهارات فيه محرقة، والليالي قارصة البرودة، وحين مال على الصخر، أحس أنه لايزال دافئاً من حرارة النهار، فعرق ثم هبَّ نسيم بارد من جانب (درينا). كانت المتعة– غير المتوقعة– في لمسة تلك الحجارة المنحوتة الدافئة، لقد أحس بصلة وئام بينه وبين الجسر، عند ذاك قرر أن يكتب قصة الجسر.

* آيفو أندريتش، ولد سنة 1892، ودرس في زغرب وفينا. كتب عدداً من الروايات والقصص القصيرة. حصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1961.

عمل في السلك الدبلوماسي وتنقل بين عدد من المدن الأوربية، روما، مدريد، جنيف، برلين، ورغم تنقلاته ظل موطنه الأول (الإقليم) بما فيه من قيم ونماذج اجتماعية منبعاً لكل أعماله. من رواياته، روايتا (قصة بوسنية) و(جسر فوق درينا) نشرتا سنة 1945، وترجمتا إلى الإنجليزية سنة 1959.

تظهر في أعماله فلسفته الحتمية، ومعنى الشفقة، كما يتسم أسلوبه بالإيجاز والوضوح واللغة الجميلة الصافية. لاحظت لجنة نوبل أنه يمتاز في أعماله بالنفس الملحمي وخاصة في روايته (جسر فوق درينا).

1- الشوكران : نبات يستخرج من ثمرة شراب سام.

2- أمّ اللآلىء : مادة صلبة ناعمة قزحية اللون تشكل بطانة بعض الأصداف وتستخدم في صنع الأزرار والحلي.

3- المخاضة : موضع من النهر يسهل خوضه.

❐❐

الــمـذكـرة

قصة الكاتب الإيطالي : دينو بوتزاتي

■ ت: سمير القصير (عن

نجح الفلاح تيودورو برتي بشراء المزرعة المسماة ، بر الورو، ومساحتها 21 هكتار، عن طريق وسيط، من الكونت اندريا بتروياني، سيده الأسبق الذي كان قد سرحه، ولم يقم برتي بذلك بدافع الكراهية أو الثأر من الكونت الثري جداً، فقد كان يهمه فقط أن يعود إلى، برالورو، في الريف حيث ولد وعاش حتى سنته الخامسة والأربعين. وعلى العكس منه فقد حشر بتروياني في ذهنه فكرة أن تلك عملية انتقام: إذ اعتقد بأن تيودورو، وقد استقر وسط أراضيه كمالك، نداً إلى ند، سيكون مصدر مضايقات لاتنتهي، ولهذا فقد سيطرت عليه الكراهية وأمر تابعيه بألا يقيموا علاقات معه. وربما سيكون بإمكان الكونت إعادة شراء "برالورو" إذا ما عرض مبلغاً أكبر من ذلك الذي دفع عند بيعها. إلا أنه سيبدو بذلك وكأنه يدخل السرور إلى قلب برتي، هذا دون أن يحسب قضية إقامة علاقات عمل جديدة غير لائقة به مع الفلاح، مع أن ذلك سيتم عبر الوسطاء وكتاب العدل. وهكذا فإن عالم القصر الأميري بتروياني والكونت وعائلته وخدمه وكل العالم الذي يدور في فلكهم، أصبح اختراقه أيضاً بالنسبة لبرتي أكثر صعوبة مما كان عليه سابقاً. ومع مرور الزمن راح ينتابه شعور غامض بالذنب ، وشعر كأنما لا أمل له بالعفو عنه على تلك المواجهة التي تمت بشكل لا إرادي مع السيد العجوز، وأن عليه أن يخشى ، عاجلاً أم آجلاً، عقاباً بلا رحمة.

كانت هناك طريق واحدة تربط مزرعة تيودورو وقصر بتروياني بالطريق الريفية .

يقطعها عند نقطة ما منها ممر للسكة الحديدية يقوم عليه حارس مقيم في بيت صغير. وعادة ما كان يحدث ، أمام الحواجز المنخفضة انتظاراً لمرور القطار، أن يتوجب على عربة برتي الريفية التقليدية والعربة الفخمة التي تقل الكونت أو الكونتيسة أو أولادهما وضيوفهما التوقف جنبا إلى جنب، واحتقاراً لهم، فإن ستائر العربة الفخمة كانت تسدل دائماً بينما يعاود الفلاحون بصمت وضع القبعات التي نزعوها بحركة تحية. ومع ذلك ، ولانتقاء أي اهتمام مشترك بينهما، فإن أملاك بتروياني الواسعة ومزرعة تيودورو تم فصلهما كلياً ، تجنباً للمواجهات والنزاعات.

وذات يوم علم بأنه مع انتهاء العشرين سنة الأولى من الخدمة، أي خلال سنتين، فإن الخطوط الحديدة ستوقف خدمة حراسة معبر السكة الحديدية. وعلى أثرها فإن الحراسة ستبقى على عاتق

المعنيين بها. لقد أدى الخبر لجعل تيودورو يفكر كثيراً بالأمر . وبما أن معبر السكة الحديدية يخدم فقط كلاً من عائلة بتروياني وعائلة برتي فسيكون هناك احتمالان: فإما أن يقوم الكونت، متظاهراً بتجاهل المزارع الأسبق ، بتدبير أمر خدمة الحراسة، مهملاً بشكل كلي احتياجات مزرعة"برالورو" ويفتعل عندئذ كل صعوبة ممكنة عند مرور عربات ومواشي عائلة برتي، أو أن المهمة، بناءً على أمر من السلطات، وبدون حاجة لاتفاق متبادل بين الطرفين، ستكون على عاتق الطرفين معاً: الأمر الذي بدا كذلك أكثر خطورة:

إذ كيف يمكن استبعاد ألا يتم التحيز في التحقق من أي حادث خطير تقع مسؤوليته عليهما معاً؟. وعلى وجه التقريب يحدث دائماً في مثل هذه الحوادث أن تصل مبالغ التعويض عن الخسائر والأضرار التي تقع ، خاصة عندما يتعلق الأمر بالأرواح البشرية ، إلى عشرات أو مئات آلاف الليرات ، وسيكون الأمر بالنسبة للكونت خسارة لايأبه لها، أما بالنسبة لتيودورو فإنها على العكس من ذلك ستعني الهلاك ، وهكذا سيتعين عليه أن يبيع "برالورو" والمواشي والأدوات والمفروشات وربما لن يكفي كل ذلك.

كان من الضروري حتماً أن يتفق بشكل ودي معه، أن يطلب هدنة ما، هذا إن لم يكن بينهما سلام. أما ماريا زوجة تيودورو فقد كانت مرتعبة هكذا لدرجة أنها تحدثت عن بيع المزرعة والرحيل إلى مكان آخر. أثناء ذلك، وعلى بعد لايزيد قليلاً عن ثلاثمائة متر، كانت القطارات تمر على السكة الحديدية ليلاً ونهاراً محدثة صخباً جهنمياً.

وتحدث تيودورو، الذي لم يكن باستطاعته التحدث مع مزارعي أو تابعي الكونت الذين لن يردوا عليه، تحدث عن الأمر مع الحارس المقيم، صديقه القديم، راجياً منه أن يسبر له الوضع مع أحد من آل بتروياني أوتابعيهم. وبعدها ببضعة أيام قال له الحارس بأنه استطاع أن يستطلع بعض الأخبار من جير فازي نفسه، وكيل الكونت، الذي خمن فعلياً الوضع بأكمله: فأجابه جيرفازي بأنه مايزال هناك وقت للتفكير بالأمر، كما انفجر ضاحكاً أيضاً وكأنه حدس مصدر ذلك السؤال.

واستعد تيودورو أيضاً لصرف بضع عشرات من الليرات ، فذهب حينها إلى المدينة ليسأل أحد المحامين النصح. لكن المحامي عندما علم بأن المعاملة ، مع أنها نظامية ، تحمل لهجة غامضة من العداء نحو آل بتروياني،(ليس لأنها تهدد مصالح الكونت بأي شكل كان، وإنما بقدر ما كان يسعى لتجنب عداوة متوقعة) لم يرغب بأن يتكلف بها، لابل حتى أنه اغتاظ تقريباً من لهجة الفلاح.

إلا أن هاجس المستقبل المشؤوم ، والإحساس بأن يجد نفسه وعائلته معزولين، ضعفاء ومتجاهلين في عالم معاد وغني ومتعلم، راحا يزيدان كثافة جو من الكابوس أشبه مايكون باليأس في برالورو. وكان الاحتمال الأخير الذي بقي أمامه هو أن يتوجه بالكتابة إلى جيرفازي أو من الأفضل أيضاً- اعتقد تيودورو على العكس من رأي أهل بيته- إلى الكونت العجوز بتروياني شخصياً، الذي يقال عنه أنه ربما كان عادلاً مع أنه ضعيف، ولذلك فإنه من السهولة على زوجته الغدارة بطبعها أن تحرضه . لكن كان من المؤكد أنه ما من أحد من محامي المدينة ولا الطبيب ولا خوري الكنيسة ولا معلمات المدرسة الإبتدائية كان على استعداد للقيام بالمهمة، التي تتسم بالجحود، لوضع مطالب آل برتي على الورق مع المخاطرة بأن يجلب على نفسه غضب الكونت الذي يتمتع بنفوذ قوي في

الأقليم، إذ سيتضح له عاجلاً أم آجلاً بالتأكيد من هو كاتب الرسالة.

هذا ما كانت عليه الحال عند هذا الحد إلى أن صرح بييرو، الأبن السابع ، بينماكانت عائلة تيودورو مجتمعة بعد الغداء في المطبخ في جو يسوده الصمت المؤلم، بأنه سيكتب هو نفسه لبترورياني. كان بييروابن السابعة عشرة قد أصيب في طفولته بشلل الأطفال وأصبح عاجزاً، وهو الوحيد الذي لايعمل من بين أفراد العائلة، وعلى الرغم من أنه يمارس وجوداً طفيلياً وأنه زيادة على ذلك كان يعتبر أبله- إذ لم يعط أي شخص من العائلة أهمية للعلامات الجيدة التي يحصل عليها في المدرسة- فإن أهله وأخوته جميعاً كانوا يحبونه. وقد اكتسب، بالأحرى أيضاً، بخموله شكلاً شبه رقيق مثل طلبة المدن، وكان تيودورو في أعماقه فخوراً به وكأنما يرفع ذلك من قدر العائلة قليلاً إلى مستوى الأسياد.

-" أريد أن أكتب إليه أنا. " كررها بييرو للمرة الثانية لأن أحداً منهم لم يرد عليه.

-"لم يعد ينقصنا شيء آخر غير ذلك ياعزيزي." قال بريمو الأخ الأكبر ذو الخامسة والعشرين، وكأنه لايريد أن يتكلف عناء مناقشة أمر مضحك كثيراً. وصمت الآخرون جميعهم بمن فيهم الأم التي تنقض عادة بلهفة على كل موضوع جيد بالنقد اللاذع أو الاحتجاج.

لكن نافذة غرفة بييرو بقيت في ذلك المساء(كانت له غرفة صغيرة بينما ينام إثنان أو ثلاثة من إخوته معاً) مضاءة حتى ساعة متأخرة. وحده الأبن المعاق كان يتودورو يسمح له بإبقاء الإنارة في غرفته بعد التاسعة مساءً، وكان الجميع يجدون هذا النوع من الظلم طبيعياً.

لكنه كان دائماً على ممرفة بالساعة التي أطفأ فيها بييرو النور، وفي صباح اليوم التالي سأله لماذا بقي مستيقظاً هكذا لوقت طويل:" هل كنت متوعكاً هذه الليلة؟. سأله على اعتبار أن بييرو يعاني مراراً من نوبات آلام ليلية.

-" لا" أجاب الصبي " لكنني حاولت أن أبدأ بكتابة المذكرة".

-" أية مذكرة ؟ ألديك واحدة جديدة الآن؟".

-" المذكرة للسيد الكونت" قال بييرو بصوت مطمئن دون أن يشعر بحاجة للاعتذار"

من أجل معبر السكة الحديدية".

هز تيودورو كتفيه، ليقول أن هذه التفاهات تضايقه. هز كتفيه لكن بصيصاً من الأمل كان قد ولد في قلبه.

-" حسناً" قال بعد أن بقي يفكر فيما إذا كان سيلومه أم لا" إذا لم يكن لديك شيء آخر تفعله... ولكن لاتجعل نفسك تشعر، على الأقل: لدينا مايكفي من الأمور التي تشغل بالنا، وبدون أن تجعلنا عرضة للسخرية" وانصرف إلى حقوله.

لكن عندما جاء يوم السبت، وكان حاضراً الاجتماع المعتاد في الحانة مع بعض الأصدقاء الذين مازالوا أوفياء له(وهم حارس معبر السكة الحديدية ورجل يعمل في الطاحون ورئيس ورشة

صيانة الطرق وشخص غريب دائم الترحال للصيد)، وما إن وصل النقاش إلى الموضوع الأبدي حول معبر السكة الحديدية حتى أعلن تيودورو بطريقة مبهمة بأن ولده بييرو يعد مذكرة.

-" بييرو ذلك المريض ؟" سأله الشخص الغريب دون أن يرفع عينيه عن أوراق لعبة الباصرة.

-" تماماً هو نفسه ، ذلك المريض "قال تيودورو.

-" ولكن أليس هو نوعاً ما...؟ سأله أيضاً الصياد وآتى بإشارة من إصبعه على جبينه ، ليلطف من وقع ذلك، لأنه لم يجدالشجاعة الكافية لديه ليقول له: ولكن أليس هو غبي نوعاً ما؟.

-" حقاً " تدخل الحارس" أليس هو نوعاً ما، مثلما يقولون متخلف عقلياً؟ ألم تكن تقل لي بأنه لايفهم شيئاً؟

لم يكن بوسع تيودورو أن ينفي ذلك لكنه قال:

-" إلا أن المدرسة جعلته يفهم، وأكثر من الآخرين أيضاً."

-" أجل، أجل" قال الحارس " ولكن لدرجة أنه الآن يشرع بكتابة مذكرة حقاً!"

-" إيه، وأنا أيضاً أخشى...." قال رئيس ورشة صيانة الطرق الذي بقي حتى تلك اللحظة صامتاً" المذكرة هي المذكرة!" ولم يوضح بشكل أفضل من ذلك ماذا يعني بقوله.

أما الصياد ، الذي كان شريك تيودورو في اللعبة، وقد ربح تسع لعبات متتالية وضرب بأوراقه الرابحة ضربات قوية على الطاولة تعبيراً عن رضاه ثم قال (وجميعهم ينتظرون واحدة من دعاباته المعتادة حول اللعبة): ولكن عليك أن تقول له أن يبقى حذراً!.

-" أن يبقى حذراً ممن؟ " قال تيودورو.

-" لابنك أقول ، كي لاتخلق لك بعض المشاكل : يجب عليك أن تبقى يقظاً حيال تلك المذكرة."

فسأله تيودورو: أيه كيف أفعل؟ ربما لن يطلعني عليها!.

-" لن يريك إياها، هذا ما كان ينقصنا أيضاً!" قالها الحارس متحاملاً بشكل واضح على بييرو:" يريد أن يكتب مذكرة ومن ثم لايسمح لك برؤيتها!. إنه حمار بالضبط إذاً!"

سكت تيودورو وتابع اللعب، وفهم بأنه أخطأ بتحدثه عنها. وفي اليوم التالي حاول أن يجعل بييرو يعرض عليه ما كتب ولكن دون جدوى. فأجابه بييرو بأنه لم يبدأ بعد وأنه مازال يدرس المسألة وأن عليه أولاً أن ينظر في بعض الكتب في مكتبة البلدية.

والأمر الذي حصل، هو أنه بعد خمسة عشر يوماً وصلت رسالة مغلقة معنونة هكذا بالضبط: إلى السيد المحترم بييرو برتي. وموشحة باسم شركة الخطوط الحديدية المغفلة في" بورتونوفو- تريفو". وهنا تولد نزاع لأن بييرو لم يرغب بإطلاع إخوته عليها." إنها معلومات ! معلومات." وتوقف عند قول ذلك ولم يكن هناك من إمكانية لقراءتها.

إن هذه القصة الصغيرة على أية حال بدأت أيضاً بهز مشاعر الشك عند بريمو الأخ الأكبر. بعد كل هذا من يدري بأنه لم يعد يحظى بتقدير واحترام بييرو له مثلما كان يعتقد .، ولماذا لم يدعه يطلع عليها؟.

كانت نافذة غرفة الصبي العاجز تبقى مضاءة على الأقل حتى الحادية عشرة في كل الليالي. وفي الأيام النادرة التي يشعر فيها بنفسه على مايرام جسدياً ويكون مزاجه طيباً، فإن بييرو كان يترك العنان لنفسه بالشروع ببعض من المساررة مع أهله وإخوته . لقد فكر – وقد اتفق الجميع معه على قبول الفكرة الجيدة– بأن الخطوط الحديدية نفسها تستطيع معالجة مسألة حراسة معبر السكة الحديدية مباشرة لقاء تعويض مناسب. وأن عائلتي بتروياني وبرتي سيساهمان بالنفقات على قاعدة نسبة يتم تحديدها، وهكذا يكون قد أزيل من بينهما خطر أي تنكيد أية مسؤولية عن الأضرار. ويتوقف كل ذلك على موافقة الكونت، ولهذا يلزم أن يتم إعداد المذكرة وكتابتها بعناية بالغة.

كان الأهل والأخوة يستمعون لشرح بييرو بعمق متعجبين من أنه يعالج موضوعات صعبة كهذه. ومن الآن فصاعداً لم يعد أحد منهم يشك به، لابل أن آمال العائلة المشتركة تركزت في مذكرته ، وشيئاً فشيئاً راحت تتقشع الخواطر الحزينة وتعود النساء للغناء.

مضى حوالي الشهر ، وأعلن بييرو أخيراً أنه قد انتهى من كتابة الصفحة الأولى من المذكرة ، لكن ليس بشكلها النهائي لأنه كان يبدو له أن بعض الجمل مازالت أيضاً قاسية قليلاً ومشوشة، ولكن بالخلاصة فإن الأساس كان فيها . وباعتبار أنه قد رفض هو نفسه قراءتها فإن الأهل لم يلحوا عليه، لابل إن إحدى أخواته قالت له علانية بأنها هي أيضاً كانت ستفعل الشيء نفسه.

في ذ لك الوقت لم يعد تيودورو يتحدث في الحانة عن هذه المذكرة بخضوع خجول كما في المرة الأولى، وكذلك فإن الأصدقاء بدأوا يأخذون الأمر على محمل الجد. حتى أن الحارس نفسه قد انحاز إلى جانب بييرو، وكان ذلك طبيعياً إذ أنه مع الحل المقترح من قبل الصبي سيكون لديه احتمالات كثيرة بأن يُبقي عليه في الخدمة.

عاشت عائلة برتي كلها هكذا منذ بعض الوقت مركزة على المذكرة الشهيرة، لدرجة أن الدهشة لم تكن مفرطة عندما ظهر السيد باوليتو، سكرتير جيرفازي، ذات يوم في ساحة مزرعة" بر الورو" وسأل عن بييرو وبقي الإثنان يتناقشان حوالي الساعة. وقد انتبه جميع الأخوة بذهول وعادوا من الحقل ومكثوا صامتين ينتظرون أمام بوابة الدار. وفي النهاية خرج السيد باوليتو ضاحك الوجه وآتى بإيماءة خفيفة" خفيفة جداً" رداً على تحية تيودورو وأولاده. وما أن ابتعد الضيف الإستثنائي بنفسه، حتى هرع الجميع إلى بييرو الجالس في غرفته مؤكداً لهم بأن السيد باوليتو قد أتى فقط ليأخذ كتاباً : قالوا له في مكتبة البلدية بأن ذلك الجزء من المؤلف مع لبييرو برتي وقد حضر إليه ليطلب منه أن يعيده إلى المكتبة.

–" لكن هل تحدثتما عن معبر السكة الحديدية "سأله تيودورو.

–" هكذا بشكل عرضي " أجابه بييرو" إن السيد باوليتو بالنتيجة بدا لي على الأصح معارضاً لترتيبات الكونت، حتى أنه لايبدو واحداً من أتباعه."

لم يعرف أحد منهم بالضبط دقائق الحوار، إلا أنه قد ترسخ ضمن العائلة بأكملها الأعتقاد بأن الجليد على وشك أن ينكسر: فالمذكرة- التي لم يفلح مع ذلك أحد منهم بقراءة كلمة منها- لابد وأن تكون ذات أهمية حاسمة. كما زادت مسارة من الحارس من آمال آل برتي.

فقد حكى لهم الحارس بأن السيد باوليتو توقف للتحدث معه فيما يخص معبر السكة الحديدية، وآل برتي وعلى الأخص بييرو.

-" هل تريد أن تعرف انطباعي بصراحة ؟" اختتم حديثه متوجهاً إلى تيودورو.

-" قل لي ، قل لي، أجل" قال تيودورو.

-" حسناً " قال الحارس " انطباعي كان هو أنهم خائفون"

-" خائفون ؟ خائفون من ماذا؟"

-" لاأعرف ماذا أقول لك، من أي شيء، لكنهم خائفون. أنا لا أعرف شيئاً ، السيد باوليتو تحدث عن المذكرة، ولم أفهم جيداً ماذا قال.."

كان من العبث التحدث عن الخوف فيما يخص الكونت. فالمذكرة يجب ألا تحتوي إلا على اقتراح محترم لتدبير مسألة معبر السكة الحديدية ، وليس هناك من شك بأن الحارس أساء الفهم بأنه لايأخذ المسألة بحسبانه، وكذلك في موقف السيد باوليتو، الممثل لكن غير الأخير لإدارة بتروياني، ولابد أنه قد رأى في الأمر خضوعاً، وسيكون من الجنون في وقت ما حتى التمني فقط.

وبدون أن ينتابه الحماس، تابع بييرو عمله بقوة، ولم يعد يظهر للعيان تقريباً في البلدة ليتجنب الاستفهامات المزعجة، إذ كان يذهب عادة إلى مكتبة البلدية أو يتفقد معبر السكة الحديدية، أو يتناقش مع الحارس حول أدق تقنيات خدمته. وهكذا لأشهر وأشهر. كانت قد مضت حوالي السنة والنصف منذ الإنذار الأول عندما قام الصبي من خلال إيحاءات حذرة بإفهام أهله بأن المذكرة عملياً يمكن القول أنها انتهت. كان الجزء الأول حيئذ قد كتب وحرر بشكل نهائي، وأنه مازالت لديه بعض الشكوك حول أسلوب ختامها، وإذا ما كان من المناسب أكثر أن تحمل تحية باردة أو حذرة أو تكون أكثر كرماً بالإطراءات بدلاً من ذلك، ليشكر روح السيد النبيل.

بعد ذلك الإعلان لم يعد يخامره أدنى شك بالحل الملائم للمشكلة؛ فقد راحت أهمية المذكرة تزداد اتساعاً، واكتسبت لنقل هكذا حياة مستقلة، وتجاوزت مؤخراً بحركة كبيرة حدود مسألة معبر السكة الحديدية مع أنها بحد ذاتها خطيرة جداً)، وتحولت إلى باعث للشعور بالكرامة بالنسبة لأهل بييرو وإخوته ، وإلى واحدة من غايات وجودهم تقريباً.

لم يتبق سوى سبعة أشهر على إيقاف خدمة حراسة معبر السكة الحديدية وهاهي عربة صغيرة تتوقف في باحة "برااللورو " ذات مساء ، عند الغروب، كما لم يحدث من قبل حسب ذاكرة إنسان،. وخرج منها سيد غريب في حوالي الستين من العمر ليسأل بنبرة عجولة فيما إذا كان أحد مايدعى السيد بييرو برتي يسكن هناك.

كان بييرو حاضراً فتقدم ليمثل أمامه.

-" أنا مدير الخطوط الحديدية" أعلن عندئذ السيد بلكنة بدت تهديدية." دعونا نذهب إلى الداخل لحظة، أرجوكم. علي أن أتحدث إليكم"

تجمع الزائر وبييرو وجميع الأهل في المطبخ ، وقدم لمدير الخطوط الحديدية أفضل كرسي وتحلق الأخرون حوله لينصتوا إليه.

فقال:" المقصود من هذا: لقد سمعت مايدور من أحاديث تقول أن عندكم هنا تخلق مشكلة كبيرة من معبر السكة الحديدية، كما سمعتهم يتحدثون عن مذكرة أو ما أدراني أنا، السيد" (ونظر في كتيب صغير ليتذكر الإسم)" السيد بييرو برتي، الموجود هنا، كتب لي أكثر من مرة وإنني أتفهم قلقكم. وإنني الآن هنا لاطمئنكم."

-" أخبار طيبة، إذاً" قال تيودورو ببلاهة " دون أن يتخيل ماذا يمكن أن يكون الأمر المقصود.

-" جيدة جداً، أعتقد " قال مدير الخطوط الحديدية.

مكث الجميع صامتين ليسمعوا؛ إلا أن بييرو الشاحب عادة، راح لونه يصبح أكثر بياضاً أيضاً. وقد رأى أن أحداً لم يتكلم، فإن مدير الخطوط الحديدية تابع:

"أتيت لأقول لكم بأنه باستطاعتكم البقاء مطمئنين. إن معبر السكة الحديدية ستتم إزالته خلال خمسة أشهر. ولن تمر بعدئذ القطارات من هناك. إذ أنه سيتم خلال خمسة أشهر افتتاح الخط الجديد الذي سيمر إلى ماوراء النهر. ولن تكون هناك حاجة للحارس، ولن يكون هناك ثانية معبر للسكة الحديدية " وكرر ذلك لأنه لم تصدر عن آل برتي أية علامة من علامات الرضى.

ولم يهتز رمش عين لأي من تيودورو أو زوجته أو أبنائه في الواقع. إذ أن إلغاء معبر السكة الحديدية الآن، الذي كان سيخلصهم من كابوس قبل سنة ونصف السنة، أفلح بنيل استهجانهم. وإذا ما كان الأمر هكذا، فقد أصبحت مذكرة بييرو عديمة الجدوى بلا ريب، جهد ذهب سدى ، قطعة من الورق قديمة. وإنهم ، سواء كانوا على حق أو خطأ ، قد تعودوا على ذلك الأمل. إذ أن نهاية المعبر ستجنبهم ببساطة المضايقات، بينما أن المذكرة بدلاً من ذلك باستطاعتها زيادة على ذلك الاستحواذ على مراعاة الكونت؛ وبشكل مستقل عن مسألة القطارات، فقد كانت تمنح احتمال النجاح الذي غاب لتوه الآن.

-" لكن كيف؟" سأل الزائر مندهشاً من لامبالاة الفلاحين" لكن كيف؟ ألستم مسرورين؟"

فقال تيودورو دونما حماس:" أجل ، بالتأكيد. لكن أتعلم؟ إن هذا يغير أشياء كثيرة ...."

-" آه أو تعنون بذلك المذكرة، عمل ولدكم ؟ حقاً ، فهمت، يؤسفه الآن أنه عمل سدىً.

لكن ماقولك أنت؟" سأل بييرو مباشرة واثقاً من ذكائه الجم.

إلا أن بييرو أصبح شاحب الوجه، وبدا مفرغاً من الحياة، وتحدث بجهد عظيم:

فقال " آه أجل، ومع ذلك... يمكن إصلاح كل شيء"

-" قولوا ، قولوا أيضاً بحرية...."

-" هاهو الأمر، لقد أمضيت سنة ونصف السنة تقريباً وأنا أدرس القضية، وإنه لمن المؤسف أن أرمي هكذا بكل شيء، ومن جهة أخرى سيكون أيضاً من غير المعقول..."

-" أعتقد بذلك جيداً بأنه سيكون من غير المعقول" لمح مدير الخطوط الحديدية مع ضحكة قصيرة ، " ألا نستخدم الخط الجديد حتى لاتضيع المذكرة! آه ستكون تلك فكرة رائعة !" وانفجر في ضحكة لم تجد لها صدىً بين الحضور،" إنها فكرة لامعة حقاً!"

فقال بييرو عند وجهة النظر هذه،وقد استعاد شجاعته:" اسمع ، أيها السيد المهندس، ليس لأنني أفكر بجعلك تغير رأيك ، وإنما كي ترضيني، أرجوكم، أود أن أقرأ عليكم المذكرة!"

-" بكل سرور ، لكن علي أن أذهب سريعاً، ياولدي العزيز؛ مرة أخرى ستكون لدي فرصة للعودة إلى هنا ، أرجو ألا يساوركم الشك بإعجابي بكم..."

وحاول أن ينسحب، لولا أنه رأى الإكتئاب المر الشديد يرتسم على وجه الشاب الصغير فقال بمجاملة لامبالية وهو يجلس من جديد: حسناً لنستمع!

ذهب بييرو ليحضر الوثيقة ، ووقف قرب النافذة للحصول على الإضاءة وبدأ القراءة بصوت متردد قليلاً:

" السيد الكونت المحترم، منذ حوالي ثماني سنوات وأنا أتراسل..."

" ثماني سنوات؟" قاطعه بريمو، الأخ الأكبر" ولكن إذا ما كانت سنة تقريباً؟"

"أعرف ذلك، أعرف ذلك" أوضح بييرو متضايقاً من المقاطعة" أعرف أنا أيضاً أن ذلك غير صحيح لكنه يضفي تأثيراً أكبر، لقد فكرت بذلك مطولاً، إنها لمسألة دقيقة ولقد كنت أتساءل أنا أيضاً ما إذا وضعت ثلاث سنوات بدلاً من ثماني، إلا أنني قررت ثماني.

والآن دعني أتابع"

أخذ نفساً وشرع بالقراءة ثانية:" السيد الكونت المحترم، منذ حوالي ثماني سنوات وأنا أتراسل مع إدارة شركة الخطوط الحديدية المغفلة(تريفو- بورتونوفو) لإيجاد صيغة نحل بها بشكل دائم ولمصلحتنا المشتركة، فيما يخص مسألة معبر السكة الحديدية في سانت ايلبيديو- تريفو، الكيلو متر 127+39 من الخط الحديدي المذكور أعلاه"

وبينما كان يقرأ راح صوت بييرو ، شيئاً فشيئاً يصفو ويكتسب نبرة حية وإنسانية، كما شع وجهه، تحت ضوء ما بعد الظهيرة المحتضر، بحرارة ونشاط وبشبه إيمان يائس.

-" وحالياً " تابع بهدوء" للإستعانة بالتعبير السعيد والإجمالي للفارس مارتاندري، أمين سر رئيس بلدية سانت أيلبيديو، والذي كان لي الشرف باستشارته مراراً بالمراسلة، سأقول بأن المشكلة يمكن أن تلخص وتحل من خلال البدائل التالية:

أ- من خلال مسؤولية متضامنة للطرفين في حالة تكلفنا معاً بتسديد نفقات عناصر الحراسة

لمعبر السكة الحديدية(كما سترى لاحقاً)

ب- وفي المسؤولية المدنية في حال وقوع حادث- وليس أمراً صعباً، وهذا الأخير تجب مراجعته الآن لاسيما وأن القطارات الخفيفة هي قيد الاستخدام، وأن بعضها (مثل تلك المعدة لنقل البضائع) يمر دونما توقيت، وإذا ما أخذنا بالحسبان حالات الضباب الكثيف المتكررة كثيراً والتي ترف على منطقة ماركا ترفانا- في حالة أننا وافقنا على استلام مفاتيح الحواجز"

ومن ثم تعدد المذكرة الحجج على ميزة الحل الأول، وتستبعد دونما شك فرضية ، في حال عدم الوصول إلى اتفاق بين الطرفين المعنيين، أن السلطات المختصة ستقوم من تلقاء نفسها بإقرار الحل الثاني. وإذا ما تم قبول الترتيبات، آ، كقاعدة للحل فإن المذكرة اقترحت أن يتكلف شخص ما بالإدارة كوسيط مع الخطوط الحديدية لتسوية الحساب، وحددت الطرق المحتملة فيما يخص ذلك. مكث أهل بييرو وإخوته متحجرين دهشة منها: لقد بدا الأمر لهم معجزة خارقة، إذ أفلح الصبي وحده بكتابة شيء عميق وتام بهذا الشكل.

" وفي حالة ، الفرضية غير المعقولة" تختم المذكرة" بأن يتخلف أحدنا عن الالتزام بدفع حصته النسبية، فإن الخطوط الحديدية لن تقوم بإغلاق المعبر على الفور،(إذ أن إغلاقه سيصيبنا جميعاً بأضرار بالغة) بل ستكلف عند اللزوم محامي الخزينة العامة، وتترك مدة من الزمن يستطيع المعاند أن يغير ما بنفسه! لكنني لا أعتقد بأن ذلك سيحصل من طرف أي منا: إن احترامنا لأنفسنا لايسمح لنا ولا حتى بأن نجعله عرضة للشك. أيها السيد الكونت المحترم، سأكون ممتناً لكم إذا ما تلطفتم بأن تبعثوا إلي بإشارتكم بالموافقة"

انتهى بييرو من قراءتها وترك يده التي تمسك بالأوراق تنزل بها بقلق ، وبقي مستنداً إلى طرف النافذة حيث كانت آخر أشعة النهار تلقي عليه بضوئها.

-" جميل جداً، حقاً جميل جداً!" قال مدير السكة الحديدية مبدياً إعجابه، ثم نظر إلى آل برتي الذين كانوا يرموقونه بنظراتهم صامتين، وإلى وجوههم المتعبة الطافحة بالتوسلات المتلهفة، ونظر إلى الرماد في المدفأة حيث تموت آخر الجمرات، إلى الأرضية الحجرية وبقع الماء عليها، إلى الطاولة وبقايا عصيدة " البولنتا " عليها، إلى الجدران البيضاء سابقاً والموشاة الآن بالدخان، وإلى الصبي المعاق. لم يكن أحد منهم يتكلم ، ما الذي يريده منه أولئك الناس؟ هل كان ذلك ممكناً أبداً؟

-" أفهم "قال المهندس أيضاً" وإنني لاأقول لا، إنه لمن المؤسف حقاً أن يتوجب علينا أن نرمي بكل هذا العمل، لكن ماذا بوسعي أن أفعل ؟ إن موعد افتتاح الخط الحديدي الجديد قد سبق وحدد ، ومن اللازم الآن إعلام الوزارة"

-" أجل، ولكن يكفي..." تأتأ الصبي ولم يجرؤ على قول شيء آخر.

-" هيا، قل، قل..."

-" ربما يكفي " قال الصبي" يكفي ألا يعرف الكونت بذلك، وأنتم يمكنكم..."

قاطعه مدير السكة الحديدية" لايمكن فعل أي شيء ، إنه بصورة الوضع على الوجه الأكمل.

وصمتوا جميعهم أيضاً. كان المطبخ قد أصبح معتماً وأخيراً نهض المهندس وهو يصدر زفيراً عميقاً.

-" حسناً " قال" أو تعلمون ماالشيء الذي سأفعله؟ إنني سآمر بتأجيل الافتتاح تأجيلاً لأجل غير محدد، يمكن أن يكون أيضاً لسنتين، لكن أحداً لن يمنعني أن يكون بعد ذلك ربما أيضاً لخمسة عشر يوماً، وأثناءها تبقى مسألة معبر السكة الحديدية مفتوحة، وهكذا سيكون بإمكانكم أن ترسلوا المذكرة، وسأتدبر أنا إعلام آل بتروياني. أرأيتم كيف أن كل شيء يمكن إصلاحه ، هل أنت مسرور؟

تماماً قال هذا، والفلاحون في أعماقهم لم يندهشوا من الأمر: وحده بييرو كان يبتسم في ظل النور الخفيف.

وهكذا أرسلت المذكرة إلى قصر بتروياني، وكان بييرو قد كتبها بكل أناة بخط متقن.

كان إيمانه وإيمان عائلته كبيراً لدرجة أن أحداً منهم لم يكن ليساوره الشك بتلقي الجواب عليها ، وإذا ما كان مدير الخطوط الحديدية قد أجل عمداً افتتاح الخط فإنه كان يعني أيضاً أن المذكرة شيء مهم.

في اليوم الأول لم ينتظر أحد الجواب ، وفي اليوم الثاني كان بالإمكان البدء بالانتظار، وفي اليوم الثالث أتى المطر فقط، وفي اليوم الرابع ظهر السيد باوليتو في الباحة، لكنه لم يحمل رسائل أو لم يكن مكلفاً بمهمات، إذ كان قد ضل طريقه فقط وهو ذاهب للصيد، وفي اليوم الخامس هطل المطر أيضاً، ولم تعد الآمال في اليوم السادس كبيرة هكذا، كان اليوم السابع نهار الأحد ومن المؤكد أن أحداً لن يأتي، وفي اليوم الثامن، وبينما كان بييرو وحيداً في المنزل وأهله يعملون في حقولهم، انفجر فجأة بالنحيب، وفي اليوم التاسع انتابته الحمى بحراراتها العالية، وفي اليوم التاسع أيضاً، إنما بعدها بساعات، وصلت رسالة من جيرفازي كتب فيها: الكونت أندريا بتروياني ينتظر بييرو برتي في قصره في صباح اليوم التالي.

لكن بييرو كان مريضاً ولم يكن بوسعه أن ينهض ، وكان من اللازم إعلام الكونت بأن الصبي غير قادر على الحركة ، ولكن بما سيشعر الكونت بالإهانة، لقد قام بالكثير حتى الآن ، لدرجة أن تيودورو أقر بذلك، وهكذا فإن شيء ذهب أدراج الرياح.

وللمرة الأولى بعد سنوات عديدة، ذهب تيودورو بنفسه في صباح اليوم التالي إلى قصر بتروياني ليحمل بطاقة الإعتذار التي كتبها بييرو بجهد. سلم المغلف إلى أحد الخدم وعاد أدراجه من هناك حزيناً ، على الرغم من أن ذلك النهار كان يوماً رائعاً من أيام الربيع.

وحوالي الحادية عشرة، كانت إحدى أخوات بييرو قرب النافذة في غرفة المريض، ومن هناك كان يرى قصر بتروياني على قمة التلة والدرب البيضاء اللون التي تنحدر منها.

-" لقد سحبوا عربة العجوز إلى الخارج" قالت الفتاة لتروح قليلاً عن أخيها.

خرج بييرو من خدره: هل أنت متأكدة؟" سألتها وهو يرفع رأسه" عربة الكونت بالضبط؟"

-" أجل، أجل إنها عربته، تجرها أربعة خيول ويقودها حوذيان لابد وأن يكون قد ركب فيها،

إنها تتحرك الآن...."

أسلم الصبي نفسه مجدداً إلى وسائده.

-" قل لي يابييرو " تساءلت آنيتا" إنه لايتحرك في مثل هذه الساعة، هل تود أن تراه يأتي إلى هنا ؟ هل تود أن ترى أنه آت لزيارتك؟"

لم يقل بييرو شيئاً:" أي هراء هذا! تصوري!" وعلى الرغم من صمته فإن قلبه راح يدق بقوة ، ولكي يهدأ حاول أن يفكر بمذكرته التي كانت تجثم الآن على الأرجح بين آلاف من الأوراق الأخرى في مكتب جيرفازي ، وكلها منسية. لكن قلبه كان يدق دوماً بقوة أكثر من ذي قبل.

أطلق العنان لعربة الكونت العجوز بتروياني في الطريق المنحدرة، واقتربت بسرعة باتجاه برالورو، وقد كانت ترى فوق السياج غيمة بيضاء من الغبار، ويسمع وقع حوافز الأحصنة ورنين الأكاليل حول أعناقها." بعد قليل ستكون عند مفترق الطريق!" صرخت آنيتا.

كانت العربة قد أصبحت قريبة في ذلك الوقت. ترى هل كانت ستتابع طريقها مباشرة نحو معبر السكة الحديدية باتجاه المدينة، أم أنها ستسلك الدرب الجانبي الذي يؤدي إلى" برالورو"؟ مازال أمامها متران إلى ثلاثة أمتار وسيمكن معرفة ذلك بعدها.

❐❐

رسائل إلى صديق ألماني

تأليف: ألبير كامي

■ ترجمة: عماد موعد ■

"العظمة ليست أن تكون في طرف، ولكن أن تمسك الطرفين معاً"

باسكال

إلى رينيه لينو...

الرسالة الأولى

كنت تقول لي :"مجد بلادي ليس له ثمن. كل شيء يهون من أجله. وفي عالم لم يعد له معنى، هؤلاء، مثلنا نحن الشباب الألمان، لهم الحظ بأن يجدوا ذاك المعنى في قدر أمتهم، عليهم أن يضحوا بكل شيء من أجله". كنت أحبك، ولكن... هنا افترقت عنك. "لا..، كنت أقول لك لا يمكن أن أعتقد بأنه يمكن خدمة هدف نسعى إليه. بكل شيء. هناك وسائل لا يمكن غفرانها. وأنا، أريد أن أتمكن من حب بلادي مع حبي للعدالة، في الوقت ذاته. لا أريد لها أي مجد مصنوع بالدم والأكاذيب. أريد لها أن تعيش في ظل العدالة" قلت لي: "إذاً، أنت لا تحب بلادك".

كان ذلك قبل خمس سنوات، ومنذ ذلك الوقت افترقنا. أستطيع أن أقول أنه لم يمر يومٌ واحدٌ من هذه السنين الطويلة (الوجيزة جداً والساطعة بالنسبة لكم) إلا وعبارتك كانت في ذاكرتي. "أنت لا تحب بلادك" حين أفكر اليوم في هذه الكلمات شيء ما يعتصر في حلقي. لا..، لا أحبها إذا لم يكن يعني الحب أن تلغي ما هو ليس عادلاً في ما تحب، إذا لم يعن أن نسعى أن يكون محبوبنا على الصورة الأكثر جمالاً التي رسمناها عنه. قبل خمس سنوات من هذا، كان أناس كثر في فرنسا يفكرون كما أفكر. على الرغم من ذلك، وجد بعضهم نفسه أمام العيون السوداء الصغيرة الإثني عشر للقدر الألماني. هؤلاء الرجال، الذين لم يحبوا بلادهم، كما تعتقد، عملوا لأجلها أكثر مما لن تفعله أبداً لأجل بلادك، حتى ولو كان بإمكانك أن تعطيها حياتك مائة مرة. لأنهم قهروا أنفسهم أولاً، وهنا تكمن شجاعتهم. غير أني أتكلم هنا عن طبيعتين للمجد وعن تناقض عليّ أن أوضحه لك.

سنلتقي قريباً، إذا كان هذا ممكناً: إلا أن صداقتنا ستكون قد انتهت. ستكون طافحاً بهزيمتكم

ولن تشعر بالعار من نصركم القديم، ستندبه أكثر من كل قواك المحطمة. اليوم، ما زلت قريباً منك بالروح، صحيح أني عدوك إلا أني ما زلت صديقاً لك لأني أمنحك كل أفكاري. غداً سينتهي كل شيء. نصركم لن يستمر، هزيمتكم تقترب. على أي حال، قبل أن ندخل في اللامبالاة وعدم الاكتراث، أريد أن أترك لك فكرة واضحة، بأنه لا السلام ولا الحرب جعلاك تتعلم من مصير بلادي.

أريد أن أقول لك، حالاً، أي نوع من المجد يجعلنا نبدأ السير. ولكن، عليك أنت أن تقول أي شجاعة نصفق لها، نحن، شجاعة لا تملكها أنت. شيء لا أهمية له أن تعرف اقتحام النار وأنت تتهيأ لذلك منذ أمد بعيد. وعندما يبدو لك السباق طبيعياً أكثر من الفكر. بالمقابل، إنه لعظيم أن يتقدم المرء نحو التعذيب ونحو الموت، حين يعلم علم اليقين أن الحقد والعنف أشياء عبثية بذاتها. إنه لعظيم أن يقاتل وهو يحتقر الحرب، أن يقبل ضياع كل شيء وهو يقبض على طعم السعادة. وأن يركض نحو الدمار وهو يحمل فكرة حضارة متفوقة. لذلك نحن نجهدُ أكثر منكم، لأن لدينا ما نؤاخذ به أنفسنا، وليس لديكم ما تقهرونه في قلوبكم ولا في فكركم. كان لدينا عدوان... والنصر بالسلاح وحده لا يكفينا مثلكم فأنتم ليس لديكم ما تتغلبون عليه.

كان لدينا الكثير لنتغلب عليه، ربما كي نبدأ الإغواء الدائم حيث نشبهكم، مادام هناك دائماً فينا شيء متروك للغريزة ، لاحتقار الفكر، لتقديس القوة، تفضي فضائلنا الكبرى لإضجارنا ، يشعرنا الفكر بالعار ونحن نتخيل أحياناً بعض الوحشية السعيدة حيث تكون الحقيقة بلا جهد. ولكن حول هذه النقطة.. الشفاء سهل: أنت تشيرون علينا ما يكون عليه الخيال من ذلك ، وهانحن ننهض من جديد. إذا كنت أؤمن ببعض الحتمية للتاريخ، لربما افترضت أنكم بجانبنا خدماً للفكر، من أجل ردنا للصواب عندئذ تعود إلينا الروح التي نكون فيها أكثر سعادة.

لكن، ما زال علينا أن نتغلب على هذه الريبة ونحن نتمسك بالبطولة. أعلم أنك تظننا غرباء عن البطولة. إنك مخطىء. ببساطة، نمارسها ونرتاب منها في آن واحد. نمارسها لأن عشرة قرون من التاريخ علمتنا الأشياء النبيلة. نرتاب منها، لأن عشرة قرون من الفكر علمتنا فن ما هو طبيعي ومزاياه. لكي نمثل أمامكم، وجب علينا أن نعود من بعيد. ولأجل هذا، نحن متأخرون عن أوروبة اللاهثة وراء الكذب فيما كنا نحن نبحث عن الحقيقة. لأجل هذا، ابتدأنا بالهزيمة، فيما كنتم تنقضون علينا، كنا نبحث في قلوبنا فيما إذا كان الحق في جانبنا.

كان علينا أن نقهر ميلنا للإنسان، الصورة التي صنعناها لأنفسنا عن مستقبل سلمي، هذا الاعتقاد الراسخ بأن ثمن أي نصر لا يعوض ما دام أي تشويه للإنسان هو تشويه لا عودة عنه. كان يجب علينا أن نتخلى في آن عن علمنا وعن أملنا وعن دواعي الحب وعن بغضنا للحرب. كي أقول، كل هذا في كلمة واحدة، أفترض أنك ستفهمها، كلمة آتية مني، أنا الذي كنت تحب أن تصافحه، بأنه وجب علينا أن نكتم شغفنا بالمحبة.

الآن كل هذا اكتمل، كنا بحاجة إلى عودة طويلة، نحن متأخرون جداً. إنها العودة إلى الفكر التي صنعها شك الحقيقة، إنها العودة إلى القلب التي صنعها شك المحبة. هذه العودة هي التي أنقذت العدالة، ووضعت الحقيقة إلى جانب الذين يتسألون دفعنا ثمنها غالياً، دون شك، دفعناه بالإذلال وبالصمت، بالمرارة، بالسجن، بصباحات الإعدام، بالهجران، بالفراق، بالجوع اليومي،

بالأطفال النحيلين، وزيادة على ذلك العقوبات الجبرية، إلا أن كل هذا كان طبيعياً. كان يلزمنا كل هذا الوقت، كي نرى إذا كان يحق لنا أن نقتل الإنسان، إذا كان يحق لنا أن نضيف بؤساً لبؤس هذا العالم. وهذا الوقت الضائع المستعاد، هذه الهزيمة التي قبلناها وتجاوزناها، هذه الشكوك المدفوعة بالدم، هي التي تعطينا الحق اليوم، نحن الفرنسيون، بالاعتقاد بأننا دخلنا هذه الحرب بأيد نظيفة- نظافة الضحية والمهزوم- وبأننا سنخرج منها بأيد نظيفة، لكن هذه المرة نظافة النصر الكبير ضد الظلم وضد أنفسنا نحن.

سنكون المنتصرين، إنك لا تشك بذلك. ولكننا سنكون منتصرين بفضل هذه الهزيمة نفسها، بفضل هذه المسيرة الطويلة التي جعلتنا نجد حجتنا، لهذه المعاناة التي شعرنا بها الظلم وأخذنا منها الدرس. تعلمنا فيها سر كل نصر، وإذا لم نفقده، سنعرف النصر النهائي. تعلمنا فيها نقيض ما كنا نعتقده أحياناً، الفكر لا يستطيع عمل شيء ضد السيف ولكن حين يتحد الفكر بالسيف فإنه المنتصر الخالد. لأجل هذا، قبلنا الآن بالسيف بعدما تأكدنا أن الفكر معنا. وقد لزمنا لأجل هذا، رؤية الموت والمخاطرة بالموت، لزمنا لذلك النزعة الصباحية لعامل فرنسي يمشي إلى المقصلة، في أروقة سجنه، حاضاً رفاقه، من باب لباب، لإظهار شجاعتهم. لزمنا في النهاية، من أجل أن نستحوذ على الفكر عذاب الجسد، لا نملك إلا ما دفعناه، دفعنا غالياً وسندفع أيضاً، ولكننا نحمل ثقتنا، أسبابنا، عدالتنا: هزيمتكم مقبلة لا محالة.

لم أؤمن أبداً بقوة الحقيقة بذاتها. ولكني على يقين بأنه في حال امتلاك الحقيقة والكذب قوة متعادلة فإن الحقيقة هي التي تتغلب. توصلنا إلى هذا التوازن الصعب. نقاتل اليوم استناداً إلى هذا الفرق. وسأسعى لأن أقول لك بأننا نقاتل بالضبط لأجل هذه الفروق، إنها فروق لها أهمية الإنسان ذاته. نقاتل من أجل الفارق الذي يفصل التضحية عن الوهم، والطاقة عن العنف، والقوة عن القساوة، لهذا الفارق الدقيق الذي يفصل الخطأ عن الصح، والإنسان الذي نأمله عن الأرباب القذرة التي توقرونها.

هذا ما كنت أريد أن أقول لك، ليس فوق العراك، ولكن من داخل العراك ذاته. بهذا أردت أن أرد على "أنتم لا تحبون بلادكم" التي ما زالت تطاردني. غير أني أريد أن أكون واضحاً معك. أعتقد أن فرنسا أضاعت قوتها وسيطرتها لوقت طويل ويلزمها لوقت طويل صبر يائس، ثورة حذرة كي تجد حصتها من الفتنة الضرورية لكل ثقافة. غير أني أعتقد أنها أضاعت كل هذا لأجل أسباب نظيفة. ولأجل هذا، لم أفقد الأمل. هذا هو كل معنى رسالتي. هذا الإنسان الذي رثيت- منذ خمس سنوات- تردده اتجاه بلاده، هو نفسه الذي يريد أن يقول لك ولكل هؤلاء من عصرنا في أوربة والعالم: "أنتمي إلى أمة رائعة، مواظبة رغم ركام أخطائها وضعفها، لم تفقد الفكرة التي صنعت كل مجدها، يبحث شعبها دائماً ومثقفوها دون توقف للتشكل من أفضل إلى أفضل. أنتمي إلى أمة تستأنف منذ أربع سنوات تاريخها والتي من بين الأنقاض تستعد بهدوء وبثقة لأن تعمل تاريخاً آخر وأن تجرب حظاً في لعبة دون ورقة رابحة هذه البلاد جديرة أن أحبها حباً صعباً، متطلباً كحبي. وأعتقد أنها تستحق الآن أن نناضل من أجلها لأنها جديرة بحب كبير، على النقيض من أمتك التي لم يكن لها من أبنائها إلا الحب الذي تستحقه، الحب الأعمى. لا يمكن تسويغ أي حب لأجلها، هذا ما جعلك تخسر. أنت

الذي كنت مهزوماً في انتصاراتك الكبيرة؛ كيف سيكون حالك في الهزيمة التي تتقدم".

تموز 1943

الرسالة الثانية

حتى الآن، كلمتُكَ عن بلادي وظننتَ في البداية أن لغتي تغيرت في الواقع، لم يكن ذلك صحيحاً. وإنما نحن لا نعطي للكلمات ذات المعاني، لم نعد نتكلم اللغة نفسها.

تكتسب الكلمات دائماً لون الأفعال أو التضحيات التي توحي بها. تكتسب كلمة "الوطن" عندكم بريقاً دموياً وأعمى مما يجعلها غريبة عني، فيما نحن، نعطي الكلمة ذاتها شعلة الفكر، حيث تكون الشجاعة أكثر صعوبة، حيث يعرف الإنسان على الأقل، ماله وما عليه، لغتي لم تتغير حقاً، ما قلته قبل عام 1939 هو ما أقوله لك اليوم.

ما سأعترف به الآن، دون شك، سيثبت لك ذلك. في كل هذا الوقت الذي لم نخدم فيه بعناد وصمت إلا بلادنا، لم يغب فينا أبداً فكرةٌ وأملٌ مزروعٌ فينا منذ الأزل: أوروبة. صحيح أننا لم نعد نتكلم عنها منذ خمس سنوات، لكنك أنت الذي تتكلم عنها بقوة. هنا أيضاً، لم نكن نتكلم نفس اللغة: أوربيتي تختلف عن أوربيتك..!

لكن قبل أن أتحدث لك عنها، أريد أن أكد لك على الأقل، أنه بين الأسباب التي تدفعنا لمقاتلتكم (إنها نفس الأسباب التي لأجلها سننتصر عليكم) لا يوجد ربما أكثر عمقاً من وعينا بأننا، ليس فقط، سُلخنا في بلادنا وانتُهكَ جسدنا الأكثر حياة، ولكن أيضاً عُرينا من أحلى أحلامنا وقدمتم عنها إلى العالم نسخة كريهة مثيرة للسخرية، أكثر شيء قاسينا منه، هو رؤية تشويه ما نحبه. فكرة أوروبة التي أخذتموها من أفضل ما عندنا لتعطوها معنى عاصفاً اخترتموه. يلزمنا كل قوة الحب من أجل أن نحفظ شبابها وسحرها فينا. هناك صفة لم نعد نكتبها منذ أن سميتم جيش العبودية بالأوربي..! من أجل أن نحفظ لها بعناية المعنى النقي الذي منحناها ولا نتوقف عن امتلاكه، والذي أريد أن أحدثك عنه.

إنك تتكلم عن أوروبة، ولكنها أوروبة مختلفة، بالنسبة لكم، أوروبة ملكية خاصة. بينما نحن نشعر بارتباطنا بها. أنتم لم تتكلموا عن أوروبة إلا حينما فقدتم أفريقية. هذا الحب ليس حسناً. هذه الأرض التي تركت فيها القرون المتعاقبة شواهدها ليست، بالنسبة لكم، سوى تراجعاً أرغمتم عليه. أما بالنسبة لنا فهي أفضل أمل. هواكم الكبير المباغت جاء نتيجة الإرغامِ والضرورة. إنها عاطفة لا تشرف أحداً ولهذا فأنتم تفهمون لماذا أي أوروبي يحمل هذا الاسم لم يعد يريده.

تقولون: أوروبة، ولكنكم تفكرون فيها كأرض جنود، إهراءات قمح، صناعات يدوية فكرٌ منقاد أأذهب بعيداً عن الحقيقة؟ على الأقل، أدرك أنكم حين تتكلمون عن أوروبة، حتى في أحسن لحظاتكم، حين تتركون أنفسكم لأكاذيبكم لا تمنعون أنفسكم من التفكير بمجموعة من الأمم الطيعة المنقادة من ألمانيا السادة نحو مستقبل وهمي دموي. أريد منك أن تشعر جيداً بهذا الفارق، أوروبة، بالنسبة لكم، هذه المساحة المحاطة بالبحار والجبال، المقسمة بالحواجز، ذات المناجم المستغلة،

والأرض المزروعة، حيث تلعب ألمانيا لعبة لا قدر لها إلا المجازفة، لكن بالنسبة لنا هي أرضُ الفكر حيث تتابع منذ عشرين قرناً مغامرة العقل البشري الأكثر إدهاشاً. إنها الحلبة المميزة التي يناضل فيها إنسان الغرب ضد العالم ضد الأرباب وضد نفسه والتي وصلت اليوم إلى لحظتها الأكثر بلبلةً واضطراباً. ها أنت ترى ليس هناك مقياس مشترك.

لا تخشى استخدامي ضدكم مواضيع دعاية قديمة: فلن أثير المسيحية، هذه مشكلة أخرى. تكلمتم عنها كثيراً أيضاً، ولعبتم دور المدافع عن روما. لم تخشوا من جعل المسيح موضوع دعاية اعتيد عليها منذ أن تلقى القبلة التي كرسته للعذاب. غير أن المسيحية عنصر من الإرث الذي صنع أوروبة هذه، لا يمكنني أن أدافع عنها أمامك لأن ذلك يحتاج لذة قلب موهوب لله. وأنت تعلم أنني لست لهذا. ولكن حين أعتقد أن بلادي تتكلم باسم أوروبة وبدفاعها عن أحد عناصرها فإنها تدافع عنها كلها. فإنه لدي أنا أيضاً إرث. إنه في ذات الوقت إرث العديد من أفراد شعب لا ينضب. لإرثي ميزتين: ميزة الفكر وميزة الشجاعة. له فكر متوقد وشعب لا يُعد. أحكم فيما إذا أوربة هذه والتي تخومها هي نبوغ العديدين وقلبها العميق من كل شعوبها، تختلف عن هذه البقعة الملونة التي ألحقتموها على الخرائط المؤقتة.

تذكرْ: ذات يوم، قلت لي مستهزئاً من سخطي: "ليس لدونكيشوت قوة فاوست إذا أراد أن يهزمه". قلت لك حينها: "لم يُخلق فاوست أو دونكيشوت لهزم أحدهما الآخر، ولم يُبدع الفن من أجل أن يجلب الشر للعالم. تحب الصور ملىء بالمعاني. حسبما كنت تريد، كان يجب الاختيارُ بين هملت أو سيغفريد. لم أرد الاختيار، خاصة، وأنه لم يبدو لي إلا أن الغرب لم يصنع إلا من هذا التوازن بين القوة والمعرفة. كنت تهزأ من المعرفة، ولم تكن تتكلم سوى عن القوة. إني اليوم أتفهم بشكل أفضل، وأدرك أن فاوست لن يفيدك بشيء. ما دمنا أننا قررنا، في الحقيقة، فكرة أنه في بعض الحالات، الاختيار ضروري. ولكن إذا لم يصنع خيارنا من المعرفة، وإن لم يكن إنسانياً، وإن أمكن فصل القيم الروحية عنه، فلن يكون له أهمية أكثر من أهمية اختيارك.. سنلتقي، أنت لم تعرف أبداً، ها أنت ترى، دائماً ذات الفكرة، سنعود من بعيد. ولكننا دفعنا غالياً من أجل حق التمسك بها. ما يدفعني للقول أن أوربتكم ليست هي المثلى، لا تدعو لأي حماس. أوربتنا مغامرة مشتركة نتابع على بناءها، رغماً عنكم، في ريح الفكر.

لن أذهب بعيداً. أحياناً، في انعطاف شارع ما، أثناء الهدنات الصغيرة التي تتركها لنا الساعات الطويلة للكفاح المشترك، أفكر في كل أمكنة أوروبة التي أعرفها جيداً. إنها أرض رائعة صنعت بالشقاء وبالتاريخ. أعود إلى هذه الزيارات التي قمت بها مع كل رجال الغرب: الورود في أروقة فلورنسا، القباب المذ لكراكوفيا، هاردشين وقصورها المندثرة، التماثيل "المعوجة" لجسر شارل على الأولتيفا، الحدائق البهيجة لسالزبورغ. كل هذه الزهور وهذه الحجارة وهذه ا لتلال وهذه المناظر التي مزج فيها زمن الإنسان وزمن العالم الأشجار القديمة وبالصروح. ذكرياتي بنت هذه الصور المتراكبة من أجل أن تشكل منها وجهاً واحداً هو وجه وطني الكبير. شيءٌ ما يختنقُ فيّ حين أذكر أن ظلكم فُرض على هذا الوجه الحيوي والمعذب، فُرض ظلكم منذ سنين. مع ذلك فإن العديد من هذه الأماكن قد رأيناها معاً. في ذلك الوقت لم أكن أفكر بأنه في يوم ما، كان علينا أن ننقذها منكم. في بعض

ساعات الغيظ واليأس، كنت آسف بأن هذه الأزهار ما زالت تنمو في أروقة سان ماركو، وأن الحمام ما زال يحلق أسراباً في كاتدرائية سالزبورغ وأن أزهار الجيرانيوم الحمراء تنمو بلا كلل على المقابر الصغيرة في سيليزي.

لكن في بعض اللحظات أسر بها، ما دام كل هذه المناظر وهذه الأزهار وهذه الأراضي المحروثة، الأكثر قدماً، تثبت لك كل ربيع بأنها من الأشياء التي لا يمكن لكم أن تخنقوها بالدم. بهذه الصورة يمكنني أن أنتهي. لم يكن يكفيني أن أفكر بأن كل ظلال الغرب الكبرى، ولم يكن يكفيني أن ثلاثين شعباً معنا: لم يكن بإمكاني أن أستغني عن هذه الأرض. وهكذا فإنني أعلم أن كل ما في أوروبة، الطبيعة والفكر يجحدونكم بهدوء، دون حقدٍ مشوش، بالقوةِ الهادئةِ للنصر. الأسلحة التي يملكها الفكر الأوربي ضدكم هي نفس الأسلحة التي تحتويها هذه الأرض المتجددة دون توقف بتلال الحصاد والنوار. يحمل النضال الذي نقوم به يقين النصر، إذ أنه عنيد كعناد الربيع.

أعرف أنه لن ينتهي كل شيء حين تهزمون. يجب أن تُبنى أوروبة مرة أخرى. إنها للبناء دائماً. ولكن على الأقل ستكون، مرة أخرى أوروبة، التي كتبتُ لك عنها. لن يضيع أي شيء. تخيل ما نحن عليه الآن: متيقنون من إسبانيا محبون لبلادنا، مجذوبون بكل أوروبة، وفي توازن دقيق بين التضحية ولذة الحياة، بين الفكر والسيف. أقول لك مرة أخرى، لأنه علي أن أقوله لك، أقوله لك لأنها الحقيقة وستدلك عليها الطريق الذي سرنا عليه بلادي وأنا من وقت صداقتنا: من الآن وصاعداً فينا تفوق سيقتلكم.

<u>نيسان 1944</u>

الرسالة الثالثة

"من الممكن أن يكون الإنسان فان. لكن علينا أن نهلك ونحن نقاوم، وإذا كان العدم قدرنا، فلا نجعل من ذلك عدالة".

أو برمان، الرسالة90

ها قد جاء زمن هزيمتكم...

أكتبُ إليك من مدينةٍ ذائعةِ الصيت، تصنع ضدكم غداً من حرية. إنها تعلم أن هذا ليس سهلاً، وأنه لابدَّ من اجتياز ليلٍ أشد ظلمةٍ من ذاك الذي بدأ بقدومكم قبل أربع سنوات. أكتبُ لك من مدينة محرومة من كل شيء: دون ضوء، دون نار، جائعة.. لكنها لم تخضع أبداً، قريباً... ستعصفُ فيها أشياء وأشياء لم تدركها بعد. إذا كنا محظوظين، سنتلاقى أحدنا أمام الآخر سنستطيع القتال ونحن واعين أبعاد القضية: لدي فكرة دقيقة عن أسبابك ويمكنك أن تتصور جيداً أسبابي.

هذه الليالي التموزية، خفيفة وثقيلة في الآن ذاته: خفيفة على نهر السين والشجر، ثقيلة على قلوب هؤلاء الذين ينتظرون الفجر الوحيد المشتهى. أنتظر وأذكرك: ما زال لدي شيءٌ لأقوله لك. أريد أن أقول كيف كان يمكننا أن نكون متشابهين جداً ونحن، اليوم، أعداء، كيف كان يمكنني أن أكون إلى جانبك ولماذا انتهى، الآن، كل شيء بيننا.

اعتقدنا معاً، لوقتٍ طويل، بأنه لم يكن يوجد في هذا العالم عقلٌ أعلى وأن آمالنا قد خابت. ما زلت أعتقد ذلك بطريقة أو بأخرى، ولكني.. وصلت إلى نتائج تختلف عن تلك التي كلمتني عنها.. منذ سنين كثيرة تحاولون الدخول في التاريخ. أتساءل اليوم فيما لو تبعتك حقاً بما تعتقد به. كنت سأعطيك الحجة لما تفعله.. إنه لأمر خطيرٌ جداً، يجب أن أقف عنده في لجة هذه الليلة التي تحمل لنا الوعود وتخبىء لكم الوعيد..

أبداً.. لم تؤمن بمعنى هذا العالم، أمنتَ أن كل شيء فيه سيان: الخير والشر يتحدد حسبما نريد. افترضت أنه في غياب كلِّ أخلاقٍ إنسانية أو إلهية تصبح القيم الوحيدة هي القيم التي يحددها العالم الحيواني: العنف والخداع. استخلصتَ من ذلك، إلى أن الإنسان لم يكن شيئاً وأنه من الممكن قتل روحه. وأعتقدتَ أن مهمة الفرد في الحكايات الأكثر حماقة، لا يمكن أن تكون مغامرة القوة، وعبرته يجدها في حقيقة الغزو. أما الحقيقة، فأنا الذي اعتقدت أني أفكر مثلك، فقلما أرى حجة لمقارعتك، في النتيجة، سوى تلك اللذة القوية للعدالة، التي كانت تبدو لي إذا ما قيست إلى الأهواء المباغتة، أقل عقلانية.

أين الخلاف..؟

قبلت بسهولةٍ أن تيأس أما أنا فلم أرضَ...

سلمت بظلم ظروفنا ومن أجل أن تجد حلاً زدتها ظلماً..

على النقيض، بدا لي أن على الإنسان أن يدعمَ العدالة كي يناضل ضد الظلم الأبدي، أن يخلق السعادة كي يحتج ضد عالم الشقاء. لأنك جعلت من يأسك نشوة، ولكي تتخلص منه بجعله معياراً، قبلت بتدمير منجزات الإنسان. حاربت ضده كي تكمل تعاسته. أما أنا فقد رفضتُ أن أسلم بهذا اليأس وبهذا العالم المعذب، أردتُ فقط أن يجدَ الناس تضامنهم للوقوفِ ضد قدرهم العاصف.

كما ترى، من ذات المبدأ استخلص كلٌّ منا عبراً مختلفة. سرتَ في طريقٍ تخليت فيه عن بصيرتك، ووجدت أنه من السهل عليك (هكذا قلت لامبالياً) أن يفكر عنك إنسان آخر وعن ملايين الألمان. لأكم سئمتم محاربةَ السماء، واسترحتم في هذه المغامرةِ المنهكة، حيث مهمتكم بترُ الأرواحِ وتدميرُ الأرض. باختصار، اخترتمَ الظلم ووضعتم أنفسكم مع الأرباب. لم يكن منطقك إلا منطقاً صورياً.

على النقيض، اخترتُ أنا العدالة كي أبقى مخلصاً للأرض. بقيتُ على إيماني أن ليس لهذا العالم معنىً أعلى. إلا أني أعرفُ أن هناك شيءٌ فيه يحملُ المعاني: إنه الإنسان.. لأنه هو المخلوقُ الوحيد الذي يبحث عنه. على الأقل، يملك العالم حقيقة الإنسان. ومهمتنا منحه دوافعاً في نضاله ضد القدر نفسه. وليس هناك بواعثاً غير الإنسان. وهو الذي يجبُ إنقاذه إذا أردنا إنقاذَ الفكرةِ التي تُصنعُ منها الحياة. ابتسامتك وسريرك سيقولان لي: ماذا يعني إنقاذ الإنسان؟ سأصرخ بكل ما في: لا يعني ذلك بتره وإنما منحه الفرصة للعدالة التي لا يدركها أحد غيره.

لهذا، نتصارع..لهذا، وجب علينا أن نتبعكم في طريق لا نريده، في آخره وجدنا هزيمتنا. بما أن يئسكم صنع قوتكم، فإنه من اللحظة التي صار بها منفرداً، مطبقاً، واثقاً من نفسه، أصبح لليأس قوةً

دون رحمة، إنها هي القوة التي سحقتنا حين كنا مترددين وحين كنا لا نزال ننظر إلى الصور السعيدة. كما نعتقد أن السعادة هي الفتح الأكبر ضد القدر المفروض علينا، حتى في الهزيمة، لم يكن يتركنا هذا الأسى.

إلا أنكم فعلتم ما يلزم، دخلنا التاريخ، وخلال خمس سنوات لم يكن بالإمكان الاستماع إلى صوتِ الطيور في عذوبة المساء. كان علينا أن نيأس من القوة، ابتعدنا عن الدنيا، لأن كل لحظة منها تمتلىء بالصور المميتة. منذ خمس سنوات، لا يُرَ صباحٌ على هذه الأرض دون سكرات الموت، ولا مساءٌ دون سجن، ولا ظهيرة دون مذبحة، نعم، كان علينا أن نتبعكم، إلا أن صنيعنا الباهر الصعب كان أن نسير خلفك في الحرب، دون نسيان السعادة. في لجة الصخب والعنف، نحاول أن نحفظ في قلوبنا ذكرى بحرٍ سعيد، تلةً لا تنسى... ابتسامةُ وجهٍ عزيز. كان ذلك أفضل سلاح لنا، لن نلقيه أبداً. لأنه في اليومِ الذي نفقده سنكون موتى مثلكم. بكل بساطة، نعرف الآن أن أسلحة السعادة، كي تنسل، تحتاج لوقتٍ كبير ودمٍ وفير...!

كان علينا أن نصطبغ بفلسفتكم، أن نشبهكم.. قليلاً، اخترتم البطولة دون موجه، لأنها القيمة الوحيدة التي ظلت في عالم أضاع معناه. وحين اخترتموها كلم، اخترتموها لكل العالم.. ولنا، كنا مجبرين أن نقلدكم كي لا نموت.. لكننا أدركنا أن تفوقنا عليكم يكمن في وجود موجه لنا. كل هذا سينتهي.. الآن، بإمكاننا أن نقول لكم ما تعلمناه: إن الشجاعة... شيء قليل الأهمية، أما السعادة فهي الأصعب.

الآن... كل شيء يجب أن يكون واضحاً لك، تعرف أننا أعداء. أنت رجل اللاعدالة، وليس هناك شيءٌ في العالم يستطيع أن يكرهه قلبي بهذا القدر. غير أن هذا ما كان إلا شعوراً أعرفُ– الآن– بواعثه. قاتلتكَ لأن منطقكَ مجرمٌ كقلبك. وفي الرعب الذي فرضتوه علينا، خلال أربع سنوات، كان لرشدكم نصيبٌ فيه كما لغرائزكم. لهذا، ستكونُ إدانتي شاملة، منذ الآن.. أنت في عيني ميت. ولكن، في الوقت الذي سأحاكمُ فيه قيادتك الفظيعة، سأذكر أننا، نحن وأنتم، ابتدأنا من العزلة نفسها، إننا، نحن وأنتم، مع كل أوروبة في مأساةِ الفكرِ ذاتها. وبالرغم من كل شيء سأحفظ لكم اسم "الإنسان". ولأجل أن نكون مخلصين لإيماننا، فإننا مجبرون أن نحترم فيكم ما لم تحترموه عند الآخرين. لوقتٍ طويل، كانت تلك ميزتكم الكبرى. تقتلون ببساطة أكثر منا.. وحتى نهاية الزمن، سيكون هذا مغنم الذين يشبهونكم، أما نحن الذين لا نشبهكم علينا أن نشهد، حتى نهاية الزمن، كي يتلقى الإنسان على أردء أخطاءه تبريره وصكوك براءته.

لأجلِ هذا، في نهاية هذه المعركة بقلب هذه المدينة التي أخذت وجه جهنم، بالرغم من كل العذاب الموجه ضدنا، وبالرغم من موتانا ومشوهينا وأيتامنا، أستطيع أن أقول في هذه اللحظة نفسها التي سندمركم فيها دون شفقة، بأننا لا نحقدُ عليكم. حتى ولو في الغد... إن كان علينا أن نموت كالآخرين لن نكون حاقدين أيضاً. لا يمكننا أن نرد عليكم بلا خوف.. فقد نحاول أن نكون عقلانيين. ولكن يمكننا أن نرد عليكم بلا حقد... والشيء الوحيد الذي أستطيع اليوم أن أكرهه، أقول لك، هناك ضوابط تحكم بيننا وبينه. نريد تدميركم دون أن نبتر روحكم.

هذه هي الميزة التي كنتم تتفوقون بها علينا ولازلتم. إنها بذات الوقت هي سر قوتنا. وهذا ما

يجعل ليلتي تمر بخفة. قوتنا تفكيرنا في عمق هذا العالم، في عدم رفض مأساة، هي مأساتنا. ولكن في ذات الوقت، قوتنا تكمن في إنقاذنا لفكرة الإنسان من شفا كارثة الفكر، وإنقاذ شجاعة التجدد التي لا تتعب. بالتأكيد اتهامنا للعالم ما زال قائماً. دفعنا غالياً كي لا تبدو ظروفنا يائسة. مئات آلاف الرجال المقتولون في الصباحات الباكرة، جدران السجن الرهيبة، أوروبة العابقة بجثث الملايين من أبنائها. كل ذلك من أجل الحصول على اثنين أو ثلاثة من المزايا التي، ربما، لا تنفع سوى ليموت بعضنا بشكلٍ أفضل. نعم... إنه لشيءٌ يدفع لليأس. إلا إنه علينا أن نبرهن أننا لا نستحق هذا القدر من الظلم، إنها مهمتنا التي ستبدأ غداً. في ليلة أوروبة هذه، حيث تركض نسمات الصيف، ملايينُ الرجال المسلحين يستعدون من الآن للقتال. سيبزغ الفجر وتجيء هزيمتكم. أعرف أن السماء التي لم تبال بانتصاراتكم الوحشية لن تبال بهزيمتكم. اليوم لا أنتظر منها شيء. إلا أننا على الأقل ساهمنا في إنقاذ الإنسان من العزلة التي أردت وضعه فيها. لاستخفافكم بهذا الإخلاص للإنسان فإنكم، بالآلاف، ستموتون بالعزلة.

الآن أستطيع أن أقول لك وداعاً.

تموز 1944

❑❑

الثور المربوط (*)

تأليف:
هيكتور هوغو مونرو (الساقي)

■ ترجمة: محمد ياسر الأحدب ■

أمضى ثيوفيل ايشلي حياته ممتهناً رسم قطعان الماشية وذلك بسبب تأثير البيئة المحيطة. ولكن ليس للمرء الظنّ أن ايشلي ذاك قد عاش عمره في مزارع تربية الماشية وإنتاج الألبان أو في صحبة الحيوانات، فقد كان منزله عبارة عن بيت ريفي صغير أشبه بحديقة عامة متخذاً مكانه بعيداً في نهاية المقاطعة وكأنه في ذلك يهرب من وجوده في محيط ريفي. وفي محاذاة أحد أطراف الحديقة يروق للعين منظر صغير أخّاذ لمرج أخضر يربي فيه جار مقدام بقرات صغيرات بديعات من سلالة (تشانل آيلاند). وعند الظهيرة تقف تلك البقرات لترعى، والعشب الأخضر الطويل يعلو أعناقها، تحت ظلال من شجر الجوز، إلا أن حزماً من أشعة الشمس تخترق هذه الأشجار فتسقط لطخاً على فراء البقرات الذي يشبه في نعومته وملاسته فراء الفئران. وسبق لايشلي أن رسم صورة جميلة لبقرتين حلوبين وادعتين فوق مرج أخضر وتحت شجرة جوز تخترقها أشعة من الشمس. وقد عرضت الأكاديمية الملكية حينئذ تلك الصورة على جدران معرضها الصيفي، فهي تشجع العادات المنهجية بشكل منتظم عند طلابها الشباب. ثم قام ايشلي برسم صورة تشيع الرضى والقبول لقطيع ناعس جميل تحت أشجار الجوز. ولما كانت الحاجة هي التي دفعته للبدء برسم هكذا مواضيع، كانت هي نفسها التي دفعته لأن يستمر. وكان قد ألحق لوحته التي سمّاها (سلام وقت الظهر) التي رسم فيها بقرتين لونهما رمادي باهت يميل إلى البني تحت شجرة جوز، ألحقها بلوحة أخرى سماها (ملاذ منتصف النهار) عبَّر فيها عن بقرتين رماديتين باهتتين تقفان تحت شجرة جوز. وبسبب النجاح الذي لاقاه تتابعت لوحاته: (حيث يتوقف الذباب الهائم عن الإزعاج) و(ملجأ القطيع) و(حلم في ديريلاند) وهي كلها أعمال تناقش بقرات ذوات لون رمادي باهت تقف تحت أشجار جوز. أما المحاولتان اللتان قام بهما قاصداً الانحراف عن خطه الذي اتبعه فقد طبعتا بالفشل الذريع وهما: (سلحفاة السلام تخاف من العصفور الدوري المعتدي) و (ذئاب فوق البرج الروماني) حيث ردتا إلى مرسمه كما لو أنهما مظهر مقيت من مظاهر الزندقة والكفر. فعاد ايشلي أدراجه ليكون محط أنظار الجمهور ثانية من خلال لوحته (ركن ظليل تحلم فيه البقرات الحلوب الناعسات).

في وقت لطيف من أوقات الظهيرة وبينما كان يضع لمساته الأخيرة في لوحة لعشب يغطي أحد السهول، جعلت جارته أديلا بينغسفور تدق باب مرسمه الخارجي بعنف وإلحاح. ثم قالت تفسر

* هيكتور هوغو مونرو (الوحوش والوحوش الخارقة). لاتشسفس.Beasts and super

اقتحامها العنيف للمكان: –"هناك ثور في حديقتي"..".

فقال ايشلي بشرود هو أقرب ما يكون إلى الحماقة: –"ثور، أي نوع من الثيران هو؟"

وأجابته وهي تطبق فكيها:– "لست أعلم نوعه، لعله ثور عادي أو ثور حديقة إذا ما استعملنا التعبير العادي إلا أن النوع الذي لا أحبذه هو النوع الحدائقي؛ فحديقتي قد تمَّ تسويتها لاستقبال موسم الشتاء ولن يحسن الثور الذي يصول ويجول فيها من وضعها. كذلك فإن أزهار الأقحوان ما لبثت أن تفتحت".

و سأل ايشلي: –"كيف دخل الحديقة؟"

فقالت المرأة بنفاذ صبر: –"أتصور أنه دخل من البوابة فليس بإمكانه تسلق الجدران ولا أظن أن أحداً ما قد ألقاه من الطائرة كضرب من الدعاية والإعلان. إن السؤال الملح والمهم هو كيف سيتم إخراجه لا كيف دخل".

قال ايشلي: "ألا يريد الخروج؟".

بغضب متفاقم أجابته أديللا: – "إذا كان متلهفاً لذلك. يبدو أنه كان عليَّ المجيء لأتحدث عنه ولكنني في الواقع وحيدة تماماً؛ فالخادمة تقضي أمسيتها خارج المنزل والطباخة مستلقية تعاني من آلام عصبية، ويبدو أن كل شيء تعلمته في المدرسة أو فيما تلاها حول كيفية إخراج ثور من حديقة صغيرة قد فرّ من ذاكرتي الآن. كل ما استطعت التفكير به هو كونك رسام الماشية فقد ظننت أنك على دراية أكثر مني بالمواضيع التي ترسمها ولعلك قادر على مساعدتي قليلاً، لكن من المحتمل أنني أخطأت التقدير".

قال ايشلي موافقاً: "إنني بالتأكيد أرسم بقرات حلوب ولكن ليس باستطاعتي الزعم أنه قد سبق لي أن جمعت ثيراناً ضالة. لقد شاهدت ذلك في فيلم سينمائي طبعاً ولكن كان ثمة دوماً جياد والعديد من الأشياء الأخرى المساعدة. كذلك فإنه ليس بالإمكان التكهن بمقدار الصور المزيفة في فيلم كهذا".

لم تنبس أديللا ببنت شفة ولكنها يممت وجهها صوب حديقتها. كانت تلك الحديقة عادية معتدلة البسطة لكنها –إذا ما قورنت بحجم الثور– بدت صغيرة ضئيلة. لقد كان وحشاً ضخماً متنوع اللون مزركشاً، أحمراً فاتحاً عند الرأس والكتفين متدرجاً إلى أبيض متسخ عند الخاصرة والأجزاء الخلفية، وكانت أذناه مغطاتان بالشعر وعيناه محمرتان محتقنتان بالدم. وظهرت علامات الشبه بينه وبين بقرات الحقل المعشوشب الصغيرات اللاتي تعوّد على رسمهن، كمثل علامات الشبه التي بالإمكان إيجادها بين زعيم قبيلة كردية من الرحّل وبين نادلة يابانية كاعب في مشرب للشاي. ربض ايشلي على مقربة من البوابة يدرس مظهر الثور وتصرفاته، بينما استمرت أديللا بينغسفورد صامتة مطرقة. ولما لم يعد يتحمل ذاك الصمت، ألقى على مسامع جارته أخيراً هذه العبارة:– "إنه يأكل زهرات الأقحوان..".

فقالت بمرارة: –"كم كنت قوي الملاحظة... يبدو أنك تلحظ كل شيء. في الحقيقة لقد غيب في فمه هذه اللحظة ست زهرات أقحوان."

كانت الضرورة لفعل شيء ما تزداد إلحاحاً، مما دفع ايشلي ليخطو خطوة أو اثنتين باتجاه الثور وأنشأ يصفق ويصدر أصواتاً صاخبة مثل "هش" و"شو" على التوالي. وإذا حدث وأن سمعه الثور، فإنه لم يلق بالاً ولم يعبأ بأمره.

وتحدثت أديللا: –"إذا قدّر لبعض الدجاج الدخول إلى حديقتي، فلسوف أستدعيك لتخرجهم لي. إن طريقتك بإصدار "شو" جميلة. بالمناسبة هلا أخرجت هذا الثور من هنا؟ لقد بدأ يأكل أزهار الـ(المدموزيل لوير بيكوت) الآن". وقالت عبارتها الأخيرة هذه بهدوء مثلج كما لو أن برتقالة لامعة كانت تنسحق انسحاقاً في فمها الكبير.

فقال ايشلي: – "بما أنك تحدثت بإسهاب عن أنواع أزهار الأقحوان، فلست أمانع في أن أذكر أن هذا الثور متحدر من منطقة اركشاير".

لكن أديللا خرجت من نطاق هدوئها المثلج وشرعت تكلم ايشلي بلهجة جعلته يتقدم بشكل فطري بضع خطوات أقرب إلى الثور، والتقط بعدها عود بازلاء وقد ران عليه بعض التصميم ثم رمى الثور في خاصرته المرقشة. و أوقف الثور للحظة عملية هرس أزهار الـ(مدموزيل لويز بيكوت) لتضاف بذلك إلى سلطة بتلات الزهور التي في معدته، وأخذ يحدج من يرميه بعيدان البازلاء بنظرات ثابتة ملؤها التساؤل. كذلك حدجته أديللا بنفس النظرات إلا أنها شفعت نظراتها تلك بشكل واضح بالمزيد من العداوة والبغضاء. وبما أن الثور لم يخفض رأسه ولم يضرب الأرض بحافره، غامر ايشلي بالتدرب على رمي الرمح بعود بازلاء آخر. وبدا الثور مدركاً أن عليه مغادرة المكان فما كان منه إلا أن سارع بالقيام بآخر قطفة من حوض أزهار الأقحوان، وبسرعة تخطّى الحديقة فركض ايشلي يريد استدراجه إلى البوابة ولكنه لم يفلح إلا في تعجيل خطواته من المشي إلى الهرولة. ورانت على الثور سيماء التساؤل لكن التردد لم يعرف إليه طريقاً وهو يعبر قطاعاً صغيراً من الأرض المعشبة التي سمّتها مضيفته ملعب الكروكيت، واتخذ طريقه في النافذة الفرنسية نحو غرفة الجلوس. وفي الداخل كان ثمة بعض أزهار الأقحوان وبعض المزروعات الخريفية الأخرى موضوعة في مزهريات، لذلك استأنف الثور عملياته الرعوية.

في اللحظة ذاتها تخيل ايشلي أن علائم نظرة نادرة قد لاحت على عيني الحيوان، نظرة تدل على الوقار. ولم يحاول التدخل باختيار الأخير بيئته المحيطة.

– "لقد طلبت منك يا سيد ايشلي أن تستدرج هذا الوحش خارج حديقتي ولم أطلب أن تدعه يدخل بيتي. إذا كان لابد من وجوده عندي، فإنني أفضل أن يكون في الحديقة بدلاً من غرفة الجلوس. "كذلك قالت أديللا بصوت مرتجف.

فقال ايشلي: "إن تجميع القطعان ليس من اختصاصي أذكر أنّي أخبرتك بهذا الأمر عندما كنا في الخارج".

فأجابته بحدة وحميّة: – "أوافقك الرأي تماماً فان رسم صور جميلة لبقرات صغيرات جميلات هو ما يناسبك. لعلك تود أن ترسم لوحة لطيفة لذلك الثور الذي يتصرف وكأنه في بيته داخل غرفتي".

عندئذ، بدا ايشلي وكأنه قد تأثر بحمية أديللا فبادر يغذّ الخطى مبتعداً.

– "إلى أين أنت ذاهب؟ "كذلك صرخت أديللا تناديه.

وكان جوابه" –"لأحضر أدواتي.."

– "أدواتك؟ لن أدعك تستخدم وهقاً، فلسوف تتحطم الغرفة إذا جرى فيها صراع".

إلا أن الفنان انطلق خارج الحديقة، وفي غضون دقيقتين اثنتين قفل راجعاً ينوء بثقل مسند لوح الرسم وأدوات الرسم ومواده.

قالت أديللا وقد استنتجت مراده:– "أو تقصد أنك تود الجلوس بهدوء لرسم ذلك المتوحش بينما يقوم بتدمير غرفتي؟".

"لقد كان هذا اقتراحك". كذلك قال وهو يضع القماش على اللوح.

– "إنني أمنع هذا، أمنعه بصرامة". قالت ذلك مزمجرة.

– "لا أجد أي علاقة لك بهذا الأمر، فليس باستطاعتك الادعاء أن هذا الثور يخصك، حتى بالتبني".

فجاء جوابها الغاضب الحاد: –"يبدو أنك نسيت أنه في غرفتي يأكل أزهاري..".

قال ايشلي: –"يبدو أنك نسيت أن الطباخة تعاني من آلام عصبية ولربما تحاول أن تغط في نوم هادىء فيأتي صراخك ليوقظها. إن مركزنا الاجتماعي يتطلب منا أن يكون مبدأنا الذي يحتذى مراعاة وضع الآخرين".

– لقد جن الرجل "كذلك قالت أديللا بشكل مأساوي متعجبة.

لكن بعد برهة كانت إمارات الجنون تظهر على أديللا نفسها، فلقد أنهى الثور عملية رعيه لأزهار الأصص وغطاء أزهار (إسرائيل كالدش) ولاح عليه أنه يفكر في ترك مسكنه الضيق بعض الشيء. ورأت ايشلي ما يعتوره من تململ واضطراب فعاجله برمي باقة من أوراق نبات فرجينيا الزاحف لكي يغريه بإطالة المكوث.

ثم أبدى بعد ذلك هذه الملاحظة: –"لم أعد أتذكر كيف يساق ذلك المثل القائل... ربما هكذا: *إن وجبة عشب حيث يكون الحب خير من ثور مربوط حيث تكون الكراهية. *يبدو أن، كل عناصر ذلك المثل في متناول أيدينا الآن".

– "سوف أذهب إلى المكتبة العامة كي أحملهم على مكالمة الشرطة وإحضارها،.. "كذلك أعلنت أديللا وقد انتابها غيظ وغضب واضحين ثم غادرت.

ولعل الثور، بعد انسلاخ بضع دقائق، قد فطن إلى أن من المحتمل أن يكون الكعك بالزيت وجذور (المانغولد) المفرومة بانتظاره في إحدى الحظائر لذلك ارتأى أن يغادر الغرفة متخطياً إياها بمزيد من الحذر والانتباه.

وأنشأ يحدق باهتمام متسائلاً نحو الإنسان الطفيلي الذي لم يعد يرميه بعيدان البازلاء. بعدها تحرك بتثاقل لكن بسرعة خارج الحديقة. ولم يأل ايشلي جهداً في جمع أدواته واللحاق بالثور النموذجي تاركاً وادي القنابر للطباخة وآلامها العصبية.

كانت الحادثة المروية تلك نقطة انعطاف في حياة ايشلي الفنية، فقد كانت لوحته (ثور في غرفة الجلوس في نهاية فصل الخريف) إحدى اللوحات الناجحة التي أثارت ضجة وإثارة في صالون باريس الفني اللاحق. وعندما عرضت فيما بعد في معرض ميونيخ، قامت بشرائها الحكومة البافارية على الرغم من العروض الجريئة التي قدمتها ثلاث شركات لتقطيع اللحوم. مذ ذاك كان نجاحه ثابتاً ومستمراً، كما أضحت الأكاديمية الملكية ممتنة له فأفردت مكاناً بارزاً على جدرانها بعد سنتين للوحته الضخمة المسماة (القرود الهمجية تحطم مخدع السيدة).

قام ايشلي بتقديم شتلة أخرى جديدة من نبات (إسرائيل كالدش) ونباتين ذوا أزهار مكتملة التفتح من نوع (مدام أندريه بلوزيت) لجارته أديللا. لكن شيئاً يدل على المصالحة الحقة لم يكن ليحدث بينهما.

"للمؤلف (ساقي) من كتاب (الوحوش والوحوش الخارقة) بقلم محمد ياسر الأحدب

❑❑

Foreign Literature Quarterly
No. 93 , Twenty Third Year Winter 1997.

Edirorial , by Dr . Bouthaina Shaaban

Contents

Articles

Story

1. The Bridge . by the yougslavian poet , Ayfo Andrikch , tr. by Dr . Dia Al Sadiki
2. Report , a story by the Italian writer Dino Boutrani tr. by Samir al Kasir
3. Letters to a German Friend , by Albir Kami , tr . by Iman Mouad
4. The Shackled Ox , by Hictor Hugo Monro , tr . by Muhamad yaser al Ahdad .

❒❒

الآداب الأجنبية- العدد "93" السنة الثالثة والعشرون،
شتاء 1997- عدد منوع

المحتـــويات :

■